Historia del arte medieval

Juan V. García Marsilla (dir.),
Carles Mancho,
Isabel Ruiz de la Peña

PUV
Universitat de València

HISTORIA
DEL ARTE MEDIEVAL

Educació. Materials 116

HISTORIA
DEL ARTE MEDIEVAL

Juan Vicente García Marsilla (dir.)
Carles Mancho i Suárez
Isabel Ruiz de la Peña González

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Colección: Educació. Materials
Director de la colección: Guillermo Quintás Alonso

© Del texto: los autores, 2012
© De esta edición: Universitat de València, 2012
Creative Commons

Coordinación editorial: Maite Simón
Corrección: Pau Viciano
Maquetación y cubierta: Celso Hernández de la Figuera

ISBN: 978-84-370-8902-7

Índice

PREFACIO 11

PRIMERA PARTE

El arte desde la antiguedad tardía hasta la alta edad media
Carles Mancho

1. La Antigüedad tardía (313-500) 19
   1.1 Coordenadas históricas y culturales 19
   1.2 La producción artística bajo Constantino 20
   1.3 Desde mediados del siglo IV a la desaparición del Imperio de Occidente 27
2. La post-Antigüedad (500-750) 43
   2.1 Coordenadas históricas 43
   2.2 Coordenadas culturales 45
   2.3 La producción artística durante el período post-antiguo 46
   2.4 La producción artística en el Imperio romano de Oriente: hacia Bizancio 47
   2.5 El «mosaico» artístico del Occidente romano-germánico 52
   2.6 El nacimiento del arte islámico bajo la dinastía omeya 70
3. La Alta Edad Media (750-1000) 77
   3.1 Coordenadas históricas 77
   3.2 Coordenadas culturales 79
   3.3 Hacia la definición medieval del arte en el Imperio de Oriente: la crisis iconoclasta y la dinastía macedónica 80
   3.4 Hacia una configuración artística de Occidente 88
   3.5 El prestigio artístico abasí frente a la disgregación del mundo islámico 113

Bibliografía 123

SEGUNDA PARTE

El arte de la plena Edad Media

Isabel Ruiz de la Peña González

1. Bizancio: el arte del Imperio Medio de de la dinastía Comnena a la Cuarta Cruzada (1057-1204) 129
   1.1 El arte de la dinastía comnena 129
   1.2 La expansión del arte bizantino: de Rusia a Italia 136
2. El mundo románico. El primer arte románico 147
   2.1 Las novedades artísticas después del año 1000 149
   2.2 La arquitectura del primer románico europeo 151
   2.3 La tradición renovada de las artes suntuarias 158
3. El románico pleno 161
   3.1 La difusión del románico pleno en Europa 161
   3.2 Las novedades arquitectónicas y la integración de las artes 162
   3.3 El románico pleno francés: de Borgoña al Mediterráneo 165
   3.4 El románico pleno en los reinos hispánicos 172
   3.5 La diversidad del románico pleno en Italia 181
   3.6 El románico anglonormando 189
   3.7 El románico del Imperio germánico: localismo otónida e influencias europeas 193
   3.8 El románico escandinavo 198
4. El románico tardío 201
   4.1 De la austeridad cisterciense a la complicación de la arquitectura 202
   4.2 La escultura del románico tardío: del Maestro Mateo a Benedetto Antelami 209
   4.3 La pintura del románico tardío: el triunfo del bizantinismo 214
5. El arte islámico después de la desintegración de los califatos 219
   5.1 La disgregación del califato abasí y el arte de las dinastías locales .. 219
   5.2 El arte del Egipto fatimí 224
   5.3 El arte tras la caída del califato de Córdoba: de las taifas a los almohades 228

Bibliografía 239

TERCERA PARTE

El arte en la era de las ciudades

Juan Vicente García Marsilla

1. La Europa del gótico 249
   1.1 El triunfo de las ciudades 250
   1.2 Patronos y comitentes. La demanda artística 256
   1.3 El artista gótico 260
2. El modelo francés y su difusión 265
   2.1 Luz y visibilidad. La armonía de los elementos arquitectónicos 265
   2.2 En el origen: las grandes fábricas francesas 269

2.3 El gótico a la conquista de Europa 275
2.4 La humanización de la escultura 283
2.5 La línea y el color: de la miniatura a la vidriera 295
3. El modelo italiano y mediterráneo 301
3.1 Una arquitectura para la predicación 301
3.2 Herencia clásica y naturalismo. La nueva escultura italiana 306
3.3 La pintura. «I primi lumi» 311
3.4 La expansión del italianismo. Las artes figurativas en la Corona de Aragón 319
4. El gótico tardío 323
4.1 Pericia técnica y ornato monumental. La arquitectura tardogótica 324
4.2 Refinamiento cortesano y burgués. El gótico internacional 334
4.3 La revolución visual del norte 346
5. El otoño de Bizancio 357
5.1 Los últimos esplendores 357
5.2 Las «nuevas Romas» 361
6. El arte del Islam tardomedieval 365
6.1 Oriente entre turcos y mongoles 365
6.2 El repliegue del Islam occidental 369
Bibliografía 373

GLOSARIO 377

BIBLIOGRAFÍA GENERAL 405

Prefacio

El período de nuestro pasado que la historiografía occidental ha dado en llamar «Edad Media» es sin duda uno de los más complejos y heterogéneos. Abarca aproximadamente un milenio, desde la desaparición oficial del Imperio romano de Occidente, en el siglo V, hasta finales del XV. Pero en realidad, en ese dilatado lapso de tiempo pocos rasgos en común se pueden encontrar, si es que hay alguno, que lo definan como una unidad histórica homogénea. De hecho, el apelativo de «Media» tuvo desde el principio una connotación negativa, y partió de los juicios despectivos que emitieron los humanistas del «Renacimiento» y sus sucesores sobre su pasado inmediato, el que trataban de superar para remontarse de nuevo a la Antiguedad romana, época dorada e idealizada en la que buscaban inspiración. Entre esos dos períodos de supuesto esplendor, el de Virgilio y Vitruvio, y el de Miguel Ángel, todo lo que quedaba en medio sólo era para ellos tedioso vacío, la oscuridad de una etapa bárbara en la que no valía la pena incidir ni hacer demasiadas distinciones en su seno. Era nada más que el fastidioso paréntesis que había tenido que padecer la civilización occidental.

Por desgracia, en la mentalidad popular estos prejuicios siguen hoy muy vivos. Y desde luego los medios de comunicación contribuyen bastante a ello, cuando no dudan en aplicar el adjetivo de «medieval» a toda costumbre atávica o desfasada, a todo comportamiento irracional o hasta inhumano. No cabe duda de que la Edad Media sigue siendo una época con «mala prensa», y por más que algunos historiadores se esfuercen en dar a conocer las «luces» que también produjo, y en demostrar que el balance entre éstas y sus «sombras» no es ni mejor ni peor que el de cualquier otro período histórico, ciertas imágenes están tan arraigadas en el imaginario colectivo que son casi imposibles de desterrar.

Con todo, es nuestra obligación como medievalistas reivindicar la importancia del trocito de pasado a cuyo estudio nos dedicamos, lo que no parece demasiado difícil, si tenemos en cuenta que buena parte de la realidad que nos rodea tuvo

su origen en esos momentos: desde los Estados en los que estamos encuadrados a las lenguas que hablamos, pasando por la llamada familia restringida (frente a los clanes antiguos), por muchos de los métodos de intercambio y acumulación que definen a la economía actual (la banca, la contabilidad, las letras de cambio, etc.), por una buena parte de nuestra cultura, y por innumerables hábitos cotidianos (sentarnos en torno a una mesa para comer juntos, poner botones en nuestra ropa, usar gafas, etc.).

En el ámbito de las manifestaciones artísticas, que es el que aquí nos interesa, la evolución que se produce en el milenio medieval es también, aunque relativamente poco conocida, de las más interesantes y complejas que ha vivido la Humanidad. Desde el mausoleo de Teodorico a Notre Dame de París, desde los murales de Taüll a las tablas de van Eyck, las transformaciones fueron enormes. Pero debe quedar claro que no tratamos en absoluto de concebir la historia del arte como una especie de camino iniciático de perfeccionamiento desde lo primitivo a lo excelso, lo que sería aberrante, sino como un factor activo más del cambio histórico, y un reflejo de las condiciones sociales, económicas, políticas, técnicas y culturales de cada momento, de manera que las mismas obras de arte se puedan concebir como documentos que nos permiten comprender mejor cómo y porqué hemos llegado hasta donde estamos.

Es éste sin duda el punto en el que los tres autores del presente volumen coincidimos más plenamente: el considerar que, como historiadores del arte, nuestra función debe ser poner las obras en su contexto. Siempre, se dice, la historia, y en este caso la historia del arte, se hace desde los intereses del presente, que proyectamos hacia atrás para dar respuesta a las preguntas que nos hacemos sobre nuestros orígenes. La historiografía artística ha sido, por tanto, un buen termómetro de las preocupaciones de cada época por el patrimonio artístico. Nacida como disciplina humanística de la mano de Winckelmann y otros ilustrados en el siglo XVIII, la historia del arte ha ido dirigiendo su atención hacia distintos aspectos de la obra de arte en función de lo que demandaba la sociedad en cada momento. Durante el siglo XIX y buena parte del XX importaba sobre todo clasificar las obras, ponerles una etiqueta en los museos que se estaban creando, con lo que el «ojo crítico» de los llamados *conoisseurs* se dedicó con ahínco a buscar atribuciones razonables y a crear cadenas de maestros y discípulos, rastreando las influencias de unos y otros en cada rasgo del estilo. Marchaba esta tendencia de la mano con el triunfo de la filosofía positivista y el optimismo por los avances técnicos de la Revolución Industrial, pero el traumático desencanto que produjo la Primera Guerra Mundial vino a resquebrajarla, y surgieron así dos posibles alternativas: el formalismo y la historiografía espiritualista.

El formalismo afirmaba la absoluta independencia del arte, y tomaba la forma y sus variaciones como lo propio de la disciplina, despreciando en buena medida los contenidos representados. Las escuelas espiritualistas, en cambio, como la de Viena, trataban de buscar los rasgos distintivos de la cultura, el «espíritu de un época» o *zeitgeist*, lo que en algunos casos llevó a monumentales frescos del pasado, como el estudio de la cultura del Renacimiento de Jacob Burckhardt.

Sin embargo, el desprecio del contenido de las obras y de sus fuentes literarias resultaba especialmente aberrante en el estudio de algunas épocas, como por ejemplo la que aquí nos ocupa, la medieval, en la que las artes visuales estaban sobre todo al servicio de la transmisión de un mensaje religioso. Figuras como la de Émile Mâle en los años en torno a 1900, y después toda la escuela iconológica de Warburg y Panofsky a partir de los años veinte, revitalizaron ese interés por los temas representados, por descifrar la complejidad de los mensajes del pasado, aunque con frecuencia algunos de sus seguidores llegarían a «sobreinterpretar» algunas obras, a base de buscar referencias cultas en ellas.

La necesidad de que el análisis de las obras de arte saliera de su espléndido aislamiento, de comenzar a considerarlas como objetos históricos que vienen condicionados por la sociedad que las produjo y las consumió, se afirmaría sin embargo algo más tarde, gracias sobre todo al materialismo histórico y a través de obras como la de Arnold Hauser, *The Social History of Art,* publicada en 1951 y traducida al castellano apenas seis años más tarde, lo que muestra el eco intelectual de un libro que se convertiría en bandera historiográfica del Mayo del 68. En muchos sentidos, esta obra rompió los esquemas preestablecidos y vino a demostrar que el estudio del arte no era simplemente un pasatiempo erudito que se agotaba en el análisis de los elementos formales o simbólicos de las obras, sino que podía contribuir al entendimiento global de las sociedades pasadas. Cierto que en algunos pasajes Hauser simplificaba en exceso, como suele pasar por otra parte en las grandes obras de síntesis, y por ejemplo trataba de considerar cada tendencia estética como la expresión concreta de los deseos y los gustos de una clase social, pero la osadía de la obra fue capaz de abrir nuevos horizontes a la investigación, que han inspirado a otros historiadores del arte posteriores como Francis Haskell o Pierre Francastel, quienes han ido afinando los análisis sociológicos del pasado artístico. Y a partir de esa visión más flexible de la relación entre arte y sociedad, y con la apertura a las influencias de otras ciencias sociales, desde la psicología a la semiótica, se ha ido conformando la historia del arte actual, de la que nos sentimos plenamente partícipes.

Así, estamos convencidos de que nada aporta la simple descripción o la clasificación dentro de un «estilo» de un edificio o una pintura si ello no se entiende como parte del entramado histórico que les dio origen y significado, y si no somos capaces de comprender que todo, desde los contenidos que se pretenden transmitir a través de esas obras, hasta la forma o la técnica con que han sido ejecutadas, viene condicionado por la sociedad que las creó. Consideramos por tanto que la obra de arte es en sí misma una fuente histórica, capaz de revelar una información abundante y compleja sobre sus creadores y su público, y que no sólo es un «reflejo» de la sociedad que la alumbró, sino también un agente activo de la misma, que contribuyó a su funcionamiento y evolución.

Pero además, la historia del arte debe trascender el análisis concreto de las obras, o de algunas obras, para interesarse por el paisaje cultural en el que fueron concebidas y consumidas, y por las funciones que cumplían en él. Hemos tratado, por tanto, de que este manual no se convirtiera en una especie de catálogo selecto de monumentos medievales, aunque por razones didácticas obviamente hemos

dedicado tiempo y espacio a su descripción y clasificación. El objetivo último, sin embargo, no es ese, sino componer a partir de esos ejemplos una visión coherente de la evolución artística en un período de más de mil años, en relación muy directa con los procesos económicos, sociales, políticos o ideológicos que acompañaron y condicionaron a dicha evolución. A partir de ahí, cada uno de los autores, ha diseñado sus capítulos según su propio criterio, siempre, eso sí, partiendo del convencimiento de que el mismo concepto de «arte medieval» es eurocéntrico por naturaleza, o, como mucho, «mediterráneo». Aplicar la división tradicional en períodos de la historia que se ha ido fraguando a partir de la experiencia europea a otras civilizaciones, asiáticas, africanas o hasta americanas y oceánicas, pese a que lo vemos con frecuencia, nos parece un exceso de arrogancia cultural «occidentalista» y un desprecio a las peculiaridades de esas otras partes del mundo, que merecen estudios individualizados. Aquí, por tanto, nos hemos limitado a estudiar los desarrollos artísticos que se producen en Europa y en sus «vecinos históricos» más relacionados con ella, el mundo greco-ortodoxo bizantino y el islámico. Y en cada uno de los tres bloques del libro esos contactos entre las tres civilizaciones se han expresado de una manera: mucho más imbricada en la primera, en la que Carles Mancho ha entendido la centralidad que en lo cultural y artístico juega durante mucho tiempo Constantinopla; más marginal en los períodos subsiguientes, explicados por Isabel Ruiz de la Peña y por quién esto escribe, aunque no se han dejado de poner de manifiesto los flujos constantes de obras e influencias que nunca dejaron de surcar el Mediterráneo.

Todo ello se ha tratado de exponer sin olvidar el carácter pedagógico que debe orientar un manual universitario, por lo que los temas se han visto complementados por un glosario de términos más o menos técnicos, que pueda ayudar a una mejor comprensión de los contenidos expuestos, y por una bibliografía a través de la cual el lector insatisfecho o curioso puede profundizar más en ciertos aspectos o simplemente contrastar opiniones distintas y análisis diferentes sobre muchas cuestiones que apenas se han podido enunciar en el manual. Sin embargo la mayor novedad didáctica de la obra radica en su vinculación a una página web *www.adeit.uv.es/libros/historiadelartemedieval*, verdadero centro de recursos básico para comprender este manual sin fotografías impresas. Mejor que la publicación tradicional de arte, con un volumen de imágenes, por fuerza, limitado, y a menudo de una calidad mediocre, se ha optado aquí por aprovechar las posibilidades tecnológicas que nos ofrecen actualmente la informática e Internet.

En dicha página, además de poder observar y analizar cada obra con mucho mayor detalle, se tiene acceso a una variada gama de materiales que completan la información proporcionada por el libro impreso, con mapas, esquemas, gráficos, textos, etc. Organizada en forma de «museo virtual» con diferentes salas que se corresponden con los temas tratados, podemos penetrar en cada una de ellas para sumergirnos en el universo visual del arte bizantino, califal, románico o gótico, por ejemplo, guiados por la brújula de este manual.

Pero además, la web *www.adeit.uv.es/libros/historiadelartemedieval* se entiende como un elemento dinámico, en continua renovación y adaptación, en buena parte mediante el contacto continuo entre los autores de la obra y sus lectores,

presentes y futuros. Así, os invitamos desde aquí a participar activamente en la perpetua construcción y en la mejora de esa página, a través de vuestras sugerencias y opiniones, y sobre todo con vuestras propias imágenes. Estamos seguros de que muchos lectores dispondréis de fotografías propias de las catedrales, las iglesias románicas o los castillos de vuestra zona, o de monumentos medievales de los que habéis disfrutado en vuestros viajes, seguramente mejores que las que se exponen aquí en un principio, o simplemente que añaden algún matiz, otro punto de vista, a las miradas tradicionales. Todas ellas son bienvenidas, y serán expuestas en nuestro particular museo, identificando naturalmente al autor de cada una. En esta época de la información y la comunicación mutidireccional creemos que ésta es una de las mejores maneras de enriquecernos mutuamente y de alcanzar nuevas cotas de conocimiento compartiendo nuestras experiencias y nuestros puntos de vista.

Trabajos de campo, pequeños artículos sobre temática medieval o noticias sobre el patrimonio artístico de esta época, o acerca de las investigaciones más recientes, son igualmente bienvenidos. Podéis enviar vuestros materiales a cualquiera de los tres autores, al que simplemente consideréis más cercano por afinidad geográfica o temática. Para ello, los correos a los que debéis escribir son: carles.mancho@ub.edu (Carles Mancho); isaruiz@uniovi.es (Isabel Ruiz de la Peña) o juan.v.garcia-marsilla@uv.es (Juan Vicente García Marsilla). Nuestra idea es que, en poco tiempo, esta *Historia del arte medieval* acabe siendo, en mayor o menor medida, la obra de todos.

Nos resta sólo agradecer su ayuda a todos los que han hecho posible esta obra, bien con su trabajo o bien padeciendo nuestras ausencias y preocupaciones. Gracias al equipo del Servei de Publicacions de la Universitat de València por la importante labor que vienen desarrollando en la difusión del conocimiento y en la publicación de manuales universitarios. Gracias también al ADEIT de la Universitat de València y al equipo informático –en especial a Vicente Vidal– que, dirigido por Vicente Francés, ha diseñado la web, instrumento indispensable para la comprensión de este libro como ya hemos dicho, y desde luego a nuestras familias, siempre corresponsables de nuestro trabajo y destinatarias de nuestro cariño.

Juan Vicente García Marsilla
Universitat de València

PRIMERA PARTE

EL ARTE DESDE LA ANTIGUEDAD TARDÍA A LA ALTA EDAD MEDIA

Carles Mancho

1. La Antigüedad tardía (310-500)

1.1 Coordenadas históricas y culturales

Empezamos nuestro recorrido al final de la Antigüedad y no del mundo clásico. Ésta es la primera instrucción de uso de las páginas que siguen, pues «clásico» es un término que, aplicado a las cuestiones artísticas, tiene unas connotaciones de juicio estético que deberían de quedar al margen de un análisis general del período. Tampoco se trata de la época «paleocristiana», pues si bien en ese momento se definió, a nivel monumental, el primer arte cristiano, con él convivieron el resto de expresiones de la cultura romana. La civilización romana desde un punto de vista cultural fue una realidad compleja, no uniforme y homogénea como ha sido presentada a menudo.

Mucho más diversa aún era la realidad cultural de las tribus germánicas, que con modalidades y actitudes muy diferentes fueron conquistando la mitad occidental del Imperio. Las había mucho, poco o nada romanizadas y esto puede ser valorado, en parte, tomando como indicador su nivel de cristianización. Por otra parte, sin embargo, su cristianismo era el *arriano* y esto demuestra, además, que la nueva religión también distaba mucho de ser un cuerpo homogéneo.

El siglo V estuvo marcado por el asentamiento germánico en la mitad occidental del Imperio, la desaparición del último emperador de Occidente y la victoria del cristianismo dentro de la estructura cultural romana.

El 4 de septiembre del 476, el general hérulo Odoacro deponía al emperador Rómulo «Augústulo» y enviaba las insignias imperiales al emperador oriental Zenón. Ya hacía tiempo que la situación de la parte occidental era insostenible, desde cualquier punto de vista. Esta fecha sancionaba, simplemente, la quiebra absoluta del Estado occidental, y abría el proceso para la repartición definitiva del territorio por parte de los germánicos, proceso que se resolvió durante el siglo VI.

Sin duda el choque entre la cultura tradicional helenística y la nueva religión judeocristiana hacen de este momento uno de los más interesantes de la historia. La religión cristiana que, poco a poco, había de marcar el nuevo paso de la cultura y la ciencia, se encontraba aún a inicios del siglo IV definiendo su doctrina y su relación con la cultura clásica. Lógicamente esta adecuación la llevaron a cabo intelectuales formados en el «viejo» sistema. Ya durante el siglo IV, sin embargo, el apoyo imperial hizo desembarcar en el cristianismo a una parte importante de la aristocracia romana y por tanto, con cierta rapidez, se creó un cuerpo de intelectuales capaz de sintetizar una doctrina básica. No es casual que fuera el propio Constantino quién convocara el primer concilio de Nicea (325) para definir el primer dogma: la relación entre Cristo y Dios padre.

Durante el siglo IV se fijó la relación entre la cultura «clásica» (pagana) y la nueva religión gracias, principalmente, a tres importantes intelectuales: Ambrosio (339-397), Jerónimo (340-419) y Agustín (354-430).

1.2 La producción artística bajo Constantino

El papel director que tenía aún en estos momentos la figura del emperador nos induce a presentar la producción pública, y parcialmente la privada, siguiendo un esquema un tanto alejado del más frecuente. Es una agrupación ideológica y no tipológica que, a nuestro entender, refleja mejor el sentido de la producción artística. A diferencia de una clasificación tipológica, sin embargo, en ésta los límites entre una y otra adscripción son, a menudo, sutiles o difusos, y por ello no debiera ser aplicada, ni sobre todo interpretada, rígidamente.

La primera novedad del siglo IV fue la multiplicación de las capitales del Imperio. A la nueva organización propuesta por Diocleciano se añadió el desplazamiento definitivo del centro del poder a Oriente bajo Constantino. La característica principal de estas ciudades, entre las que además de Roma, Rávena y Constantinopla podemos citar Milán, Tréveris, Split, Tesalónica o Nicomedia, fue la progresiva cristianización del paisaje urbano. Esto es muy claro especialmente en Roma.

La intervención más completa y coherente, sin embargo, fue la nueva capital: Constantinopla. Con la victoria sobre Licinio el emperador decidió el trasladó allí de su residencia y con ella de la capital. La pequeña colonia griega de Byzantion, había sido ya convertida en Colonia Antoniniana con Septimio Severo. Sobre ese núcleo antiguo, abastecido por un acueducto hadrianeo que permitía el funcionamiento de diversas grandes termas, Constantino situó su residencia, junto al Hipódromo y al viejo foro o *Tetrastoon* que pasó a llamarse *Augustaion*. En este último se encontraba el palacio senatorial y el *Milion*, desde el cual una calle porticada, la *Mese* o vía Regia, creaba el eje del desarrollo de la ciudad hacia occidente. Apenas superada la muralla antigua, el foro circular de Constantino era presidido por una columna desde la cual el emperador como Helios dominaba la ciudad. Más adelante, el *Philadelphion*, con el templo dedicado a la tríada capitolina, marcaba la bifurcación de la Mese: hacia el noroeste la vía llevaba hasta

la puerta de Hadrianópolis; hacia el suroeste se llegaba hasta la puerta Áurea. La nueva muralla, que acabó Constancio, amplió la ciudad 500 hectáreas respecto a la pequeña Byzantion. A pesar de ser una ciudad prácticamente de nueva planta los únicos edificios cristianos fueron *Aghia Eirene* (Santa Paz), la catedral, próxima al palacio y los Santos Apóstoles, futura tumba de Constantino; en contraste con ellos Constantino-Hélios o el Capitolium demuestran la idea de una religión de Estado en que el cristianismo era una componente más. De hecho, la solemne inauguración de la ciudad, el 11 de mayo del 330, tuvo lugar en el hipódromo junto al palacio imperial, siguiendo el protocolo tradicional.

No hay duda de que la conservación y fundación de ciudades era una de las tareas asociadas a la dignidad imperial. Esta actividad entraba dentro del concepto romano de la *publica magnificentia*, la parte más visible del cual es la edilicia pública en general. Afortunadamente, Roma conserva importantes restos de la actividad durante el gobierno de Constantino.

De los tres arcos honoríficos conocidos, sólo el llamado «de Constantino», junto al Coliseo, se ha conservado en condiciones de ser analizado. Fue ofrecido al emperador el 25 de julio del 15 para celebrar los diez años de mandato o *decennalia*. Algún autor se ha referido a este arco como a un *palimpsesto* de la escultura romana imperial. Sería más adecuado, quizás, llamarlo *collage*.

Recientemente ha sido identificado como una estructura de época de Hadriano de la cual se conservan los grandes medallones, ocho en total, de sus fachadas norte y sur. A este arco precedente, pues, los escultores añadieron una serie de relieves procedentes de otros monumentos imperiales de los emperadores Trajano, Hadriano y Marco Aurelio (siglo II). Solamente los dos grandes medallones de los lados oeste y este del ático, el *friso* que circunda todo el arco, las *enjutas* con victorias aladas y ríos y las bases de las columnas son constantinianos. Uno hubiera esperado un trabajo más serio por parte de los romanos. Reaprovechar, reesculpir, parecen conceptos alejados del ideal de arte romano, del arte *clásico*. En realidad el trabajo en este arco es muy serio y sólo se entiende si nos descargamos del concepto de «clásico» y analizamos el monumento por lo que significa.

No sabemos quién proyectó la obra, pero sin duda fue aprobada por el emperador. En ella Constantino es presentado como un general victorioso, pues el programa iconográfico recoge todas aquellas escenas relativas a una campaña militar: desde la partida de las tropas hasta su retorno triunfal y la acogida en el foro. Así mismo, el re-aprovechamiento de los relieves hadrianeos subrayan la época de paz y prosperidad que se abre con el nuevo emperador. El hecho de usar relieves de Trajano, Hadriano y Marco Aurelio fue interpretado durante mucho tiempo como la incapacidad propia de un momento de decadencia. Hoy nadie duda de que se trata de un hecho voluntario que permitía situar a Constantino en el mismo nivel que ocuparan aquellos emperadores. Se estaba entrando, por así decirlo, en un tipo de arte conceptual en que la ejecución estaba subordinada al mensaje y a la percepción de la obra.

En este sentido destaca la manera poco naturalista de reproducir a personas y objetos. Si bien esto no era una novedad, aquí se empezó a definir como tendencia expresiva predominante, y el arco de Constantino, un monumento oficial del

Estado y en Roma, fue su principal valedor. No obstante, durante mucho tiempo el nuevo concepto iba convivir con la tradicional manera helenística, ya fuera en obras públicas o privadas.

En Roma el nuevo emperador tuvo una intervención importante: concluyó la basílica *nova*, entre el Foro y el templo de Venus y Roma, creando un nuevo acceso desde la *vía sacra* y, quizás, un nuevo ábside en su lado norte. De aquí procede la escultura colosal de Constantino (Roma, Musei Capitolini), un *acrólito* del que nos han llegado la cabeza, la mano derecha y otros elementos de brazos y piernas. Características similares tiene el coloso de bronce del que sólo se conservan la cabeza y una mano en el mismo museo. Si bien los análisis formales tienden a olvidarlo, se trata de esculturas colosales, y por tanto necesariamente visibles a gran distancia. Esto justifica el que exista una deformación exagerada de los detalles físicos. No obstante, es cierto que la concepción del rostro se aleja, como ya sucediera con la escultura tetrárquica, de una imagen *fisiognómica*. No interesaba, pues, o sólo en parte, la identificación naturalista entre el emperador y su retrato, interesaba su identificación sobrenatural: el emperador no era un hombre cualquiera, era el dios que regía los designios del Imperio gracias al *instinctu divinitatis* y a la *mentis magnitudine*, y sus desmesurados ojos, como sucede en el arte persa, eso dicen.

No menos importantes fueron las nuevas termas en el Quirinal (c. 320), si bien son mejor conocidas las que se iniciaran bajo su gobierno, para ser acabadas hacia 370 con Valentiniano, en Tréveris. Se caracterizan por el tradicional esquema simétrico de la zona balnearia con el gran patio, aquí, como recinto anexo y no circundante.

El balance, sin embargo, siempre va a ser favorable a los monumentos cristianos. Desde Augusto el emperador era el sumo sacerdote de la religión oficial. Como *Pontifex maximus* estaba obligado a dirigir, mantener y propiciar el culto a los dioses, dioses que en una religión ecléctica como la oficial romana podían ser muchos y de procedencias muy diversas. El Edicto de Milán del 312 ó 313 respondía, en realidad, a esa obligación. No hay duda de que las preferencias religiosas de Constantino estaban claramente inclinadas hacía *Christos*, no en vano a éste debía su victoria en el puente Milvio. La *basilica Salvatoris*, hoy San Juan de Letrán, fue construida sin duda en cumplimiento del voto a esta divinidad. Y es importante recordar que se trata del único edificio público cristiano dentro del *pomœrium* de la ciudad construido por Constantino.

La catedral de Roma fue levantada sobre los terrenos que ocuparan los cuarteles de los *equites singularium*, es decir, el ejército de Majencio. Mucho se ha especulado sobre la posición periférica de la primera sede cristiana en Roma, pero sin duda debió pesar el gesto simbólico de situarla sobre las ruinas del cuartel de los vencidos y junto al palacio imperial del Sessorium.

Para la primera iglesia había que encontrar un modelo. La tipología tradicional de templo romano estaba descartada de antemano tanto por motivos simbólicos como prácticos. Se adoptó, pues, el tipo de edificio emblema de la administración del Estado, la basílica. Dado que el templo cristiano había de ser un edificio de reunión de la comunidad, *ekklesia*, nada más apto que esta estructura

que había sabido adaptarse a las distintas necesidades oficiales y que, a su vez, ofrecía una gran polivalencia. Desde la basílica Æmilia, en el foro republicano, a la *Nova*, de Majencio, todas las basílicas se caracterizaban por unos amplios espacios, normalmente subdivididos en naves mediante columnas y, desde Augusto, ábside en alguno de los extremos. El mismo modelo se aplicaba a las aulas de recepción palatinas como la que el propio Constantino realizó en Tréveris o la de sus palacios en Roma. Todo ello hizo idóneo el modelo basilical, pues expresaba el carácter oficial de la obra y era muy apto para la función requerida por los adoradores de Cristo.

La *basilica Salvatoris*, también llamada *Costantini* o *Lateranensis*, debió de ser realizada entre los años 312 y 324, y consagrada, quizás, el 9 de noviembre del 318. Sus dimensiones, 100 x 55 metros, eran similares a las de la basílica Ulpia del foro de Trajano. El espacio se organizaba con una nave central de 27 metros de altura, delimitada por diecinueve columnas de granito rojo a cada lado sosteniendo un arquitrabe continuo. Flanqueando la central, dos naves menores de altura decreciente separadas entre sí por veintiuna columnas de mármol verde de Tesalia, *verde antico*, sostenían arcos de medio punto. La nave central culminaba en un gran ábside, mientras las laterales en muros planos retraídos respecto al ábside. Los pocos restos e informaciones conocidas confirman el uso de *sectilia* de grandes losas de mármol amarillo de Numidia, *giallo antico*, enmarcadas por franjas de mármol blanco, en pavimento y muros, así como de mosaico, especialmente en el ábside, donde resplandecía el oro quizás sin otra decoración. Columnas y capiteles procedían de monumentos anteriores. Sabemos también, gracias al *Liber Pontificalis*, que el mobiliario –lámparas, *mensæ*– era de oro y plata. Un *fastigium* separaba el *presbiterio* de la nave mayor. Sus columnas de bronce dorado procedían de un monumento hadrianeo. Sobre éste presidían, orientadas hacia los fieles, estatuas de Cristo y los apóstoles y, orientadas hacia el ábside, de Cristo escoltado por ángeles armados con lanzas.

Junto a la gran basílica, el *baptisterio*. La estructura, construida sobre unas termas, fue quizás circular en origen, con un diámetro de 19 metros. El edificio actual, sin embargo, es octogonal y si bien no es aún clara la fecha de erección, posiblemente sea ya del siglo V.

Encontramos intervenciones similares en Tréveris, con la catedral doble empezada poco después del 326 y aún en obras en el 337, y Constantinopla, con la erección de Santa Irene y *Aghia Sophia* (Santa Sabiduría), quizás ya por Constancio II (337-361). Y si bien debemos suponer que el concepto imperial de *decoro* se mantiene en todos ellos, la forma final de los edificios varía de uno a otro demostrando la ausencia de un modelo uniforme.

Sin duda, también hay que ubicar dentro del ámbito de la *pietas* del emperador sus intervenciones en los lugares venerables del cristianismo. En Roma el caso emblemático es San Pedro en el Vaticano. A diferencia de lo que sucedió en el resto de cementerios suburbanos, que veremos más adelante, aquí se destruyó una necrópolis para aislar una tumba que desde el siglo II era identificada como la del apóstol Pedro. El edificio, de hecho, estaba pensado en torno a este monumento sepulcral. La *memoria* del apóstol quedaba situada

en el centro de la circunferencia que definía el ábside, aislada por un *fastigium* de seis columnas. Frente al ábside, situado en el lado occidental, se construyó una gran nave transversal, el *transepto*, que aparecía aquí por primera vez. De la misma longitud que la anchura total del edificio, pero más bajo, en cada extremo presentaba un breve *nártex* separado del transepto por un pórtico de dos columnas. A esta estructura se acopló una basílica de cinco naves rematadas por un gran *atrio* en el extremo oriental. Posiblemente no se inició hasta el 324 y no se acabó antes del 329. Sorprende, en cualquier caso, la brevedad de una obra que necesitó nivelar un enorme espacio destruyendo toda una necrópolis. Sin duda el patrocinio imperial fue determinante.

Las peculiaridades de la planta se deben a su doble función. Para el espacio funerario se utilizó la forma basilical, si bien aquí las cinco naves servían como nuevo cementerio cubierto. Por otra parte, la necesidad de solemnizar la tumba de san Pedro obligó a añadir una cabecera que, de manera clara, apareciese separada de la basílica. Por eso se dispuso el transepto entre basílica y ábside.

El otro gran centro receptor de este tipo de intervención fue Jerusalén o, más precisamente, los *Loca Sancta*. Entre las diferentes obras llevadas a cabo, debemos destacar, sin duda, los complejos de la Natividad y del Santo Sepulcro. La palabra «complejo», no es gratuita, pues no se trata de iglesias. De un modo mucho más claro que en San Pedro, estamos ante conjuntos arquitectónicos que exaltan de un modo heroico los hechos fundacionales de la nueva religión. Así, junto a la basílica para la reunión de los fieles, se articulan otros espacios concebidos para la visita y veneración del lugar exaltado. En el primer caso el lugar del nacimiento, en el segundo el de la crucifixión y la tumba y lugar de la resurrección. Por ello, como en San Pedro, la planta de estos edificios es particular y novedosa. La Natividad de Belén era una basílica de cinco naves, no demasiado profunda, culminada por un edificio octogonal con óculo en la cúpula. Se trataba pues de una yuxtaposición de dos espacios con funciones muy definidas. El octógono contenía las dos grutas en qué se habían desarrollado los episodios relativos al nacimiento de Cristo y por tanto estaba organizado para ser visitado por los peregrinos, si bien durante el oficio debía servir como presbiterio de la basílica. Mucho más complejo, y peor conocido, resulta el Santo Sepulcro en Jerusalén. Sobre una gran plataforma, a la que se accedía mediante una monumental escalinata, se erigía la basílica, el *martyrium*, con cinco naves y tribunas sobre las naves laterales, presidiendo la calle principal de Jerusalén. Por desgracia, poco más que la fascinada descripción de Eusebio de Cesarea nos resta. Por detrás, en el lado oeste, un patio a modo de atrio lo separaba de la tumba. Ésta había sido monumentalizada inicialmente con un gran baldaquino circular en torno al cual se construyó un edificio también circular con deambulatorio y doce columnas más ocho pilares que sostenían la cúpula. En el lado este, la planta circular se interrumpía para convertirse en un transepto que cerraba el lado oeste. Un pórtico de su misma anchura concluía el atrio de separación entre tumba y *martyrium*. Cerca de la cabecera, en el extremo sur del patio, la roca del Calvario exhibía la Vera Cruz, hallada por santa Helena, madre de Constantino.

El mismo sentido tuvo la construcción del edificio cruciforme de los Santos Apóstoles de Constantinopla, con un añadido simbólico: aquí el centro fue ocupado por la tumba del *isokristós*, Constantino, como decimotercer apóstol.

En todo este recorrido, no es menos importante la atención a las costumbres tradicionales en que se basaba la sociedad romana, y por encima de todas el cuidado de los difuntos. La dignificación de las tumbas de los mártires del cristianismo en las catacumbas, asociada al deseo de los fieles de ser enterrados lo más cerca posible de éstos, comportó grandes intervenciones bajo el patrocinio del emperador al menos en seis cementerios de la ciudad de Roma entre la IIª y IIIª milla.

El conjunto más antiguo quizás sea el de San Sebastián (c. 313) y todos debieron de ser acabados en torno al 340. Las intervenciones fueron en todos los casos del mismo tipo: en el exterior, cerca de la tumba del mártir, se levantaron *cœmeteria subteglata*: cementerios cubiertos con forma de grandes basílicas de tres naves, separadas por pilastras (excepto en San Lorenzo, donde encontramos columnas) y cubiertas con armazón de madera, en que las laterales se prolongaban envolviendo la central a modo de deambulatorio, y por ello también llamadas basílicas circiformes. Se ha dicho, acertadamente, que la planta es una reunión de la basílica con la planta centralizada de tipo funerario. El resultado es muy armónico.

En torno, e incluso adosadas, a estas grandes naves funerarias de entre 70 y 100 m, encontramos algunas tumbas privilegiadas de familias nobles y de la propia familia imperial. Es el caso del mausoleo conocido como Tor Pignattara, quizás tumba para Constantino en que fue sepultada santa Elena (329), y sobre todo del mausoleo de Constanza (c. 350). Hoy conocido como Santa Constanza, su acceso se alineaba perfectamente con el muro sur de la basílica funeraria quedando integrado en ésta. El interior se organizó en torno a un espacio central circular separado por doce pares de columnas de expolio de un ambulacro circundante. Éste aparece cubierto con bóveda de cañón decorada con un extenso ciclo de mosaicos que, a pesar de su intensa restauración, es uno de los más ricos conservados del momento. Sorprende en ellos la ausencia de elementos de vinculación cristiana, pues el programa es enormemente tradicional, desde los *putti* vendimiando pasando por todo el repertorio geométrico y los supuestos retratos de Constanza y el esposo Hanibalino. Al parecer, tanto la cúpula cómo el ábside principal mostraban una decoración de carácter cristiano, si bien sólo nos es conocida por dibujos del siglo XVII. El conjunto funerario se completaba con un magnífico sarcófago de pórfido de origen egipcio en que encontramos, de nuevo, el tema de los *putti* vendimiadores. Su exposición en los Museos Vaticanos, frente al de Elena, su abuela, nos permite comparar las dos piezas. El de esta última, procedente como se ha dicho de Tor Pignattara, es quizás la mejor prueba de que aquella tumba fue pensada para Constantino, pues el tema militar de jinetes derrotando a bárbaros, está claramente pensado para un hombre, y dado el material, pórfido, miembro de la familia imperial.

El resultado, si consideramos el conjunto de arquitectura, mosaicos y sarcófago de santa Constanza, no deja de ser paradójico pues nos habla de tendencias casi opuestas del lenguaje artístico conviviendo en una misma obra

de promoción imperial. Hay que recordar, sin embargo, el origen de los talleres que ejecutaron cada elemento, y no hay duda de que el sarcófago es egipcio. Por otra parte, lo normal debía ser, precisamente, esta diversidad de enfoques y su reunión en conjuntos del más alto nivel que podían permitirse el acumular la mejor producción de cada área.

La producción privada, una vez adecuada la escala, es un reflejo de la pública. También aquí, en lo conservado, encontramos una atención prioritaría a la *pietas* y a los *mores maiorum*.

Son pocos los casos en que conocemos actuaciones de este momento en el ámbito de los vivos. Quizás el ejemplo emblemático sea la basílica atribuida a Iunius Bassus. Se trataría del aula de representación de la residencia esquilina del patricio romano que fuera cónsul en el 331. Desgraciadamente sólo se conservan restos de su decoración mural (Roma, Musei Capitolini; Roma Museo Nazionale Massimo alle Terme) y un dibujo de la misma hecho por Giuliano da Sangallo. Sin embargo, estos restos nos hablan del extremo lujo que podía caracterizar una residencia noble. A finales del siglo IV, la llamada basílica de Porta Marina en Ostia (Roma (EUR), Museo Nazionale dell'Alto Medioevo) es, quizás, el único ejemplo superviviente de la belleza de estas salas de audiencia patricias.

Por lo demás, la mayor parte de obras conservadas proceden del ámbito funerario. Una gran parte de la población se enterraba, en estos momentos, en cementerios subterráneos, las llamadas *catacumbas*. Su origen se remonta a finales del siglo II, cuando la tendencia a inhumar los cuerpos hizo necesaria una mayor extensión de las necrópolis. Si bien se suele asociar catacumbas y cristianismo, quizás por efecto de Hollywood, en realidad las catacumbas eran cementerios para romanos de cualquier religión. A partir de finales del siglo III, el incremento de la población cristiana comportó la cristianización de estos espacios, cristianización que con la desaparición forzosa del resto de cultos fue absoluta durante el siglo IV. Lógicamente, también aquí hubo diferencias, pues ni siquiera los difuntos son todos iguales. Desde la tumba más humilde excavada en los pasillos de comunicación y señalada con alguna marca en el cierre de ladrillo hasta los pequeños o grandes panteones familiares hay todo un mundo de posibilidades artísticas. Así, por ejemplo, encontramos algunos casos de decoración en mosaico, de mediados del siglo III, en la tumba de los Julios, en la necrópolis al aire libre del Vaticano. Cristo-Sol preside la bóveda dorada sobre un fondo de entrelazos de pampanos. Lo más frecuente, sin embargo, es la decoración pictórica sobre fondos blancos y sencillos marcos verdes o rojos. Los temas acostumbran a ser sobre todo veterotestamentarios, y esto ha dificultado a menudo la adscripción judía o cristiana de la tumba, pero también los hallamos neotestamentarios. De la primera mitad del siglo IV quizás los mejores ejemplos se encuentren en las catacumbas de Priscila, los santos Pedro y Marcelino y de vía Latina. En todos los casos, el pintor usa la técnica tradicional de *pintura compediaria* para resolver las figuras de un modo muy directo. Lógicamente la calidad de ejecución varía notablemente de un conjunto a otro y también en función de las características de la tumba.

Otro elemento destacado de ámbito funerario son los sarcófagos. Si bien se han dedicado muchas energías a la clasificación tipológica de estas piezas,

no hay duda de que su interés reside sobre todo en el concepto: un contenedor del cuerpo en espera de la resurrección. Como en otros ámbitos a medio camino entre la exhibición social y lo apotropaico, no hay duda que un mayor empeño (en dimensiones, materiales, mensaje y extensión del programa), un mayor lujo, en definitiva, eran el modo de garantizar la efectividad del objeto en sí respecto al difunto y su futura resurrección. En este sentido ejemplos como el de Adelfia (c. 340) o Iunius Bassus († 359), debieron de ser obras realmente efectivas. El fragmento con la multiplicación de los panes y los peces conservado en el Museo Massimo alle Terme de Roma de principios del siglo IV nos muestra el acabado polícromo que normalmente nos falta en las piezas. Entre el de Iunius Bassus y los otros dos vemos, además, los dos lenguajes que se contienden el espacio artístico del Imperio, especialmente en Roma. Si el primero responde a una versión final, pero muy elegante, del helenismo, los otros dos se insertan en el lenguaje conceptual que asociamos con la Antigüedad tardía.

Sin embargo, dejando a un lado las tipologías, la filiación de los programas decorativos, e incluso las características formales, para concentrarnos en el objeto en sí, no hay mejor ámbito que el de los sarcófagos para entender cómo, efectivamente, el cristianismo no se puede entender sin la civilización romana: a pesar del vaivén de cultos el objeto se mantuvo casi inalterado desde el siglo II al siglo V.

Una gran cantidad de objetos nos muestra ya en esta primera mitad del siglo IV la gran difusión de la nueva religión. De especial belleza son los distintos ejemplos de cristales, por ejemplo, la bola de cristal conservada en Colonia con escenas del Antiguo Testamento (c. 326).

1.3 Desde mediados del siglo IV a la desaparición del Imperio en Occidente

Un buen ejemplo de lo acaecido en los aproximadamente ciento cincuenta años que van desde la muerte de Constantino a la desaparición del Imperio en Occidente, es el llamado Calendario del 354 o de Filocalo (Città del Vaticano, BAV, ms. Barb. Lat. 2154). La obra es ejemplar ya por habernos llegado mediante copias de los siglos XVI y XVII que a su vez reproducen una copia de época carolingia. En ella encontramos informaciones referidas al año consular de Constantino II y Galo y ello permite fechar la obra en el 354. Destaca el que se entremezclen datos seculares, cristianos e imperiales y que aparezcan complementados con una ilustración en que concurren las personificaciones de ciudades del Imperio, como Roma, Alejandría, Tréveris y Constantinopla, imágenes de los planetas, del zodíaco y de los meses, acompañadas, como no, de los retratos de ambos cónsules. En un cierto sentido esta obra muestra como, con la oficialización, al cristianismo le habían sido franqueadas las puertas de la alta cultura romana y, último paso necesario para acabar imponiéndose, cómo estaba incorporando a su limitado bagaje cultural toda la herencia «pagana» transformándola en algo inocuo desde el punto de vista religioso o político, en definitiva neutralizándola. El proceso, sin embargo, fue complejo y por tanto

cabe avanzar ordenadamente, empezando por ver qué sucedió en las capitales imperiales.

Sin duda en ese momento se intensificó la cristianización de la sociedad y, con ello, de las ciudades. Esto produjo tensiones entre los nuevos dirigentes religiosos, con vocación hegemónica, y los defensores de la cultura tradicional, forzados a un papel de resistencia. La ciudad como reflejo máximo de la organización social romana muestra de maneras diversas esa tensión.

En la mayor parte del Imperio las ciudades sufrieron una rápida transformación que comportó la cristianización intensiva de sus espacios. Sólo dos ciudades presentan una realidad sensiblemente diversa: Constantinopla, desde su fundación ligada a la estructura administrativa imperial; Roma, caso autónomo y original por ser la capital simbólica tanto del Imperio como de la Iglesia, pero carecer de poder efectivo.

La ciudad de Constantinopla crecía monumentalmente según las líneas trazadas por el emperador que le dio nombre. La *Mese*, eje que conectaba el *Augustaion* con la *puerta aurea*, vio como Teodosio I añadía el *Tetrapylon* recuperando la tradición romana de foro, cuadrado y porticado, en el *forum Tauri* o *Theodoriacum*. La vía accedía a éste mediante dos arcos honoríficos, una basílica se abría al norte y en el centro presidía una *columna coclear* que culminaba una estatua ecuestre del emperador. La alusión al emperador-soldado Trajano es evidente. Desgraciadamente nada se conserva de ella. Sí que se conserva, en cambio, la base del obelisco que mandó erigir en la *spina* del hipódromo. Acabada por Arcadio (c. 395-6), en ella se ven los trabajos de erección del propio obelisco, en el registro inferior, y escenas de representación oficial en el superior. Destaca aquí la escena con el propio Teodosio presidiendo las carreras en el hipódromo. A pesar de la degradación del relieve, se puede observar cómo los esquemas simétricos del arco de Constantino se han esclerotizado convirtiendo la composición en una decoración casi abstracta.

Arcadio (395-408) emuló al padre con un nuevo foro cerca de la puerta Aurea constantiniana. También aquí presidía una columna coclear, alzada hacia el 401 y destruida por un terremoto en 1719. En la base se pueden identificar escenas de la actividad civil y militar del emperador oriental junto a su hermano Honorio, emperador de occidente. El programa, pues, subrayaba la concordia imperial. Destaca aquí la aparición de elementos cristianos, quizás por primera vez de forma clara, dentro de composiciones oficiales relacionadas con el triunfo, como es el caso de la cruz sostenida por las Victorias del lado oeste. El programa de la columna, dedicado a la guerra contra los godos, se puede conocer gracias a un dibujo del siglo XVI conservado en Cambridge. Mucho menos ambiciosa fue la columna erigida por Marciano (450-457) cerca del *Apostoleion*, realizada en mármol gris y aún conservada, en su cima posiblemente se alzaba el llamado coloso de Barletta, imagen colosal del emperador en bronce.

La intervención más trascendental de estos momentos fue sin duda la ampliación de la ciudad llevada a cabo por Teodosio II (408-450). Hacia 413 empezaron los trabajos que desplazaron la nueva muralla aproximadamente una milla hacia el oeste. Se alcanzaba así la extensión máxima de 1.400 ha, que

igualaba la superficie de Roma. La nueva muralla es una magnífica e innovadora obra de ingeniería *poliorcética*. En el extremo de la prolongada *Mese* se construyó la célebre puerta Áurea de Teodosio II. Conexión simbólica con la antigua Roma a través de la vía Egnacia, aparecía flanqueada por dos torres de mármol y precedida por un propileo en que grupos escultóricos y bajorrelieves mitológicos ofrecían el marco para las ceremonias oficiales de regreso y partida de la ciudad.

Como se puede ver, las intervenciones oficiales insisten en una imagen de Constantinopla alejada de la lógica cristiana, tal y cómo ya sucediera con Constantino. Hubo que esperar hasta Justiniano para que el lenguaje oficial del Imperio se convirtiera definitivamente al cristianismo. No obstante ello, tal y como en el resto del Imperio, la ciudad se cristianizaba, hacia el 443 se contaba ya con cerca de veinte instalaciones monásticas.

Por su parte, lejos de los centros del poder político, Roma se cristianizó conservando siempre un carácter propio. Aún más, dado su papel simbólico esta cristianización adoptó aquí una forma mucho más radical. Sin embargo, la forzada convivencia inicial con el núcleo más duro del «paganismo», así como la no menos forzada síntesis a que hubo que llegar entre tradición (paganismo) y novedad (cristianismo) imprimieron el carácter que la Ciudad Eterna ha mantenido, nos atreveríamos a decir, hasta la actualidad.

Una primera evidencia del cambio de época al que se estaba asistiendo fue el descenso demográfico. La ciudad, menos densamente habitada, empezó a fragmentarse como una vasija. La distribución de la población tendió a concentrarse en primer lugar en torno a las vías de comunicación, las puertas de las murallas, tanto serviana como aureliana, las parroquias surgidas a partir de los *tituli* y los grandes centros religiosos, principalmente San Pedro del Vaticano y la *basílica Salvatoris* (San Juan de Letrán).

De entre todos ellos, el principal núcleo de atracción fue la iglesia de San Pedro en el Vaticano. A pesar de estar fuera de la ciudad, ésta no dejaba de ser la tumba de la «piedra» sobre la cual Cristo había edificado su Iglesia. Se advierte ya, pues, una cierta tendencia de la población cristiana a situarse cerca del santuario. Así, la catedral, un edificio oficialmente mucho más importante pero emotivamente irrelevante, tendió a quedar aislado. En la segunda mitad del siglo IV se tomaron una serie de decisiones que habían de permitir esta unión urbana entre ambos santuarios y, sobre todo, la unidad litúrgica y religiosa de la propia ciudad. Se construyeron una serie de edificios de nueva planta como Santa María la Mayor o San Esteban *Rotondo*, no lejos de Letrán. Se incorporó al culto público la Santa Cruz de Jerusalén, capilla privada del palacio Sessorium, edificada por santa Elena madre de Constantino. Se monumentalizaron algunos *tituli*, como: San Sixto el Viejo, Santos Juan y Pablo, San Clemente, San Pedro *in Vincoli*, San Martino *ai Monti*, Santa Pudenciana y San Vidal.

A partir de esta red se organizó, entonces, la llamada liturgia estacional consistente en la distribución de las celebraciones litúrgicas que determinaban el calendario festivo cristiano, e inicialmente concentradas en la basílica del Salvador, entre las distintas iglesias de la ciudad. El núcleo central de esta liturgia estacional lo formaban la basílica del Salvador, San Pedro en el Vaticano y Santa

María la Mayor. Desde estos o hacia estos, la solemne procesión pontificia alcanzaba la iglesia que acogiera en el día señalado tal o cual celebración. El rigor, la solemnidad y la pompa de estas procesiones y de la celebración asociada tenían como objetivo involucrar a toda la población de la ciudad, substituyendo, en un cierto sentido, la ausencia imperial.

A menudo se ha sostenido que el centro monumental de la ciudad, los foros, quedaron al margen de este proceso por una especie de tácito pacto de no agresión a la cualificada minoría pagana. En realidad, por sus características, esta zona estaba exenta de un área habitada. Lógicamente, pues, en esta primera fase no hubo aquí *titulus* alguno pues no había parroquianos, probablemente, por tanto, se debió de considerar un esfuerzo inútil o contraproducente.

En Oriente, poco es lo que se conoce de la arquitectura constantinopolitana del momento. De hecho sólo la iglesia del monasterio de San Juan de Stoudios ofrece suficientes restos para su análisis. Fundada c. 450 por el patricio romano Stoudios no lejos del *Philadelpheion*, fue uno de los centros culturales más importantes de la capital, especialmente durante la querella iconoclasta, gracias a la figura de Teodoro Stoudita. La ruina actual nos permite, al menos, conocer en parte las características de este importante edificio. Precedido por un atrio y un nártex, el edificio, realizado en piedra y ladrillo, define una basílica de tres naves culminada por un ábside trapezoidal. Sobre las naves laterales y el nártex una galería envuelve el edificio. El interior del ábside está ocupado por el *synthronon* ante el cual una cripta cruciforme custodiaba las reliquias del monasterio. Nada se conserva de su decoración si bien por los restos se puede suponer la policromía en los materiales de los muros. El edificio acabó por convertirse en un importante modelo para la arquitectura oriental.

Uno de los espacios más sobrecogedores del momento es un edificio construido a principios siglo IV, la rotonda de Galerio en Tesalónica. Erigido como mausoleo del césar oriental en 305-306, junto al palacio y el hipódromo, probablemente entre el 390 y el 450 fue transformado en iglesia hoy conocida como San Jorge. El gran espacio central sufrió en ese momento una importante remodelación decorativa de la cual se conservan, principalmente, restos de la cúpula. Un gran medallón central muestra al Cristo de la Ascensión entre cuatro ángeles y coronado por un fénix. De los dos registros inferiores se conservan fragmentos de personajes ante arquitecturas, de difícil interpretación.

También en Tesalónica, la *Acheiropoites*, construida entre 450 y 470, a pesar de las sucesivas modificaciones conserva aun la estructura básica de basílica de tres naves con piso superior sobre las laterales y el nártex. El tipo es el de San Juan de Stoudios, y aquí además se incorporó un tercer nivel de *claristorio* que, seguramente, añadía luz al conjunto. Sin movernos de Tessalónica, Hagios Demetrios, en cambio, es el fruto de una reconstrucción posterior a la destrucción de 1917. La réplica permite, sin embargo, experimentar un tipo de basílica menos frecuente en oriente, de cinco naves y transepto cruciforme. Su cronología fluctúa entre mediados del siglo V y principios del VI.

Hacia el 400, en Éfeso se construyó el gran santuario mariano que debía heredar el gran culto a Artemis y ser escenario del importante concilio del 432.

Si bien su estado es ruinoso, sigue siendo impresionante la profunda basílica de 85 metros precedida por un no menos monumental atrio al cual se asociaba el baptisterio. Mucho más elaborada era la estructura del otro gran santuario de la ciudad, San Juan Evangelista, que en última instancia cabe considerar una reinterpretación del *Apostoleion* de Constantinopla. Realizado hacia el 450, poco queda de ella tras la radical refundación justinianea.

El extremo oriental del Imperio adquirió un carácter particular mediante la proliferación de *martyria*. Siempre en Asia menor, un buen ejemplo es el templo de Hierapolis (Pammukale, Turquía), posible *martyrium* de san Felipe. Construido a inicios del siglo v, su original planta consiste en un octógono que abre cada uno de sus lados en una profunda capilla rectangular cubierta con bóveda. Esta disposición estrellada se cierra dentro de un perímetro cuadrado organizado en pequeñas celdas quizás para uso de peregrinos.

En Qa'lat Sim'am (Alepo, Siria) moría en el 459 Simeón Estilita y la última columna que vio con vida al santo *anacoreta* se convirtió en centro de culto. Por ese motivo, entre 475 y 500 se construyó allí el mayor santuario de oriente hasta la erección de Santa Sofía por Justiniano. Se trataba de una estructura cruciforme. El centro era ocupado por la columna circundada por un recinto octogonal. Esta zona, que pudo restar descubierta, se abría hacia cuatro brazos de una cruz griega cada uno de los cuales era una basílica en sí. La basílica Este estaba rematada por tres ábsides mientras la del lado sur se abría a un gran nártex. Toda la estructura, que se completaba con un monasterio, estaba pensada para el flujo de peregrinos y culminaba, en cierto modo, experiencias en edificios anteriores como el *martyrium* de Nissa (Asia menor, c. 370) o el citado San Juan Evangelista de Éfeso.

Más modesto es el probable *martyrium* de Seleucia Pieria (Sammardag, Siria) de finales del siglo v. Aquí, la estructura de doble casco se organizaba en una tetraconca central, quizás cubierta con cúpula, y un perímetro cuadrado que dilataba sus lados en leves *exedras* hacia el exterior. Mientras el santuario se pavimentó con un rico *opus sectile*, el deambulatorio se completó con mosaico.

Si nos desplazamos hasta Jordania, sigue siendo imponente el conjunto de iglesias de Jerash. Destaca el grupo formado por la catedral (c. 400) y San Teodoro (494-496), así como la planta de cruz inscrita de la iglesia dedicada a los profetas, los apóstoles y los mártires.

Ya en Egipto, también martirial y de peregrinación era el gran santuario de Abu Mina (Maryut, Egipto). Aquí se veneraba a san Menas (†350), uno de los santos más populares del Mediterráneo hasta la conquista musulmana. En este caso el santuario se organizó longitudinalmente con la llamada iglesia-basílica, la iglesia-tumba, con el cuerpo del santo, y el baptisterio. Los restos nos permiten suponer el lujo extraordinario en la decoración mediante mosaico y estuco si bien su destrucción es casi absoluta.

Notable tanto por su estado de conservación como por sus características es el Monasterio Blanco cerca de Sohag. Destaca la iglesia, fundada hacia el 440 por su espectacular cabecera triconca que remata una basílica de tres naves, y con un exterior que recuerda la arquitectura egipcia tradicional.

De las intervenciones arquitectónicas realizadas en las capitales imperiales de Occidente sólo Rávena y, en parte, Milán, han conservado restos suficientes que permitan valorar su importancia, pues nada se conserva de la monumental catedral de Tréveris (c. 383) más allá de lo conocido por las excavaciones de los años 40. Este edificio, sin embargo, documenta la tendencia occidental a construir grupos episcopales. Otros ejemplos pueden ser los de Salona (350-426), Aquileia (c. 400) o Ginebra (siglo V).

En la ciudad de san Ambrosio (374-396), capital del Imperio hasta el 402, se conservan dos importantes testimonios de la extensión de la primera arquitectura monumental cristiana. Sin duda el edificio mejor conservado es San Lorenzo. Situado fuera de la ciudad romana, posiblemente a causa de su función funeraria, su estructura se ha mantenido casi intacta hasta nuestros días. Se trata de una construcción centralizada de doble casco y planta cuadrada. De sus cuatro lados se proyectan exedras semicirculares de dos pisos rematadas por ábsides de cuarto de esfera. Una cúpula moderna remata el conjunto sin que se pueda saber si también en origen fue así, pues la estructura lo hubiera permitido. Desde sus lados norte, este y sur se proyectan tres mausoleos octogonales, mientras el lado oeste estuvo ocupado por un atrio rematado en un *propileo* de columnas reutilizadas aun visibles. Sólo el dedicado a san Aquilino, en el brazo sur, se conserva más o menos intacto hecho que permite contemplar, aun hoy, parte de su decoración en mosaico.

De San Lorenzo no se conoce ni su función ni su promotor, si bien sus características monumentales, incluidas la desaparecida decoración de *sectilia*, mosaico y estuco, y el hallarse sobre los restos de un posible palacio imperial permiten suponer un destino funerario ligado al entorno imperial.

Mucho más modesta y peor conservada es la *basilica apostolorum*, actual San Nazario. El edificio se construye entre 382 y 386 por iniciativa de san Ambrosio, quien lo dedica a los apóstoles Juan, Andrés y Tomás, al cual diez años más tarde se añade el santo local Nazario, hallado por el obispo. No es extraño, pues, que su planta sea próxima a los Santos Apóstoles de Constantinopla. El edificio se incendió a finales del siglo XI, hecho que permite conocer sólo parcialmente la estructura original. La ausencia de un altar sugiere que Ambrosio lo debió concebir como un monumento a la Iglesia triunfal, en sentido martirial, más que como iglesia propiamente dicha.

Se puede atribuir a Gala Placidia (392-450) la iniciativa de construir la iglesia de San Juan Evangelista (424-434) en Rávena. El edificio es interesante por su cabecera de ábside poligonal flanqueado por dos cámaras rectangulares. No obstante se trata de una reconstrucción casi total tras el bombardeo del edificio en 1944.

La capital imperial (402-476) de hecho conserva muy poco de su arquitectura de inicios del siglo V. Destruida la catedral, sólo el baptisterio llamado de los Ortodoxos nos permite conocer las características del importante núcleo episcopal. El edificio se construyó probablemente por iniciativa del obispo Ursus hacia el 396, o un poco después, en 429. Se trataba de una construcción octogonal cubierta con madera y de la cual se proyectan hacia el exterior y en diagonal

cuatro absidiolas. La construcción, muy sencilla, fue reestructurada por el obispo Neón, entre el 451 y el 458. Éste es el responsable de la actual cúpula, realizada con la técnica de inserción de tubos de terracota en el interior del paramento para aligerar el peso, así como de la decoración del interior. Ésta aparece organizada en tres niveles. En la cúpula encontramos un rico mosaico con el Bautismo de Cristo, en el centro, una procesión de apóstoles hacia la *hetimasía*, en la primer registro, y una sucesión de arquitecturas fantásticas, en el segundo. El *claristorio*, en cambio, muestra una excepcional decoración en estuco a base de pares de personajes flanqueando la gran ventana de cada pared. El piso inferior muestra una decoración de mosaico y *opus sectile*.

Cabría decir que el otro edificio de estos momentos conservado en Rávena es un edificio menor, si no fuera por la extraordinaria calidad decorativa de la modesta estructura. Nos referimos a la capilla de san Lorenzo que precedía a la iglesia de la Santa Cruz, más conocida como mausoleo de Gala Placidia. El edificio se erigió entre el 425 y el 450 y a pesar de su posible destino para uso funerario nunca acogió a la emperatriz (†450). La estructura, cruciforme y con un *cimborrio* central prismático, es de modestas dimensiones, realizada en ladrillo con una interesante solución decorativa de arcos ciegos y *lesenas*. Es el interior, sin embargo, lo que eleva al oratorio a categoría de obra maestra, anticipando la calidad de los talleres de decoración de Rávena, que durante los siglos IV al VI iban a concluir una de las series más espectaculares del occidente mediterráneo. Aquí encontramos una de las más bellas decoraciones en mosaico del siglo V y en un estado de conservación admirable. Sin duda, la decoración sugiere el uso funerario que tuvo, como demuestran los tres sarcófagos instalados en los brazos del edificio, posiblemente a la manera de los mausoleos imperiales o episcopales que proliferaban, en estos momentos, en torno a las basílicas martiriales.

En Roma, si bien no dejaron de mantenerse las infraestructuras vitales para la supervivencia de la ciudad, como los acueductos o el *Macellum Liviæ*, no hay duda de que fue la construcción de iglesias la que concentró la mayor atención. Quizás sorprenden por ello las restauraciones de los templos de Vesta (394) o de Saturno (siglo IV) en el foro o la construcción del pórtico de los *Deorum consentium* (367), sin duda la única construcción pagana *ex novo* de la ciudad del momento. Hay que insertar estas actuaciones, decididas lógicamente por el Senado, en la lucha por no perder terreno ante el avance implacable de la cristianización de la ciudad. Es significativa al respecto su ubicación en la planta de la ciudad.

La segunda mitad del siglo IV supuso, como ya se ha dicho, la transformación de muchos de los antiguos *tituli* en verdaderas iglesias. En los casos conservados o conocidos es evidente que el modelo preferido fue la basílica, generalmente de tres naves y culminada por un único ábside de diámetro equivalente a la anchura de la nave central. Buenos ejemplos de este tipo de actuación pueden ser las iglesias de San Clemente, Santos Juan y Pablo y San Vidal. En San Clemente, la llamada iglesia inferior, del siglo IV, sustituyó a un mitreo del siglo III. No es el único caso, pues en su aspiración hegemónica el cristianismo topó, en la ciudad de Roma, con el fuerte arraigo y popularidad de la religión de *Mitra*. Peligrosa competidora, el mejor antídoto fue una *damnatio memoriæ* mediante la apropia-

ción de sus símbolos, como por ejemplo la cruz, y de sus espacios de culto, a menudo sepultándolos bajo las nuevas iglesias.

A pesar de las intensas modificaciones posteriores, la transformación del antiguo *titulus pudentis* en Santa Pudenciana a finales del siglo IV es una de las que más interés sigue generando. La planta no aporta novedades significativas; sí en cambio su decoración pues, recortado y restaurado, su ábside ofrece aún la decoración en mosaico más antigua de una iglesia cristiana. Lo conservado nos muestra a Cristo entronizado en el centro, flanqueado por los apóstoles sobre un fondo arquitectónico. La iconografía recuperaba la escena de triunfo del emperador, como las que se pueden ver en el arco de Constantino, dándole aquí un sentido cristiano. La innovación está en el hecho de decorar con escenas figuradas el espacio de culto, alejándolo así del precedente áulico que representa la basílica del Salvador del Letrán. Evidentemente, un público diferente necesitaba un mensaje diferente y si bien aquí la plástica tiende a exhibir formas eruditas que se sitúan, por citar de nuevo el arco de Constantino, a medio camino entre la plástica tetrárquica y la antoniniana, no deja de ser un signo de fuerte romanización del cristianismo la importante concesión de un programa icónico sobre el altar. Evidentemente se empezaban a utilizar los métodos de propaganda paganos como algo, si no natural, al menos lógico dentro del nuevo Imperio cristiano. De hecho, con el papa León el Grande (432-461) parte de las viejas decoraciones del Salvador y de San Pedro del Vaticano, fueron renovadas en clave icónica de fuerte carácter simbólico y doctrinal.

El edificio titular que mejor conserva la esencia de este momento es, posiblemente, Santa Sabina, realizado entre 422 y 432. La iglesia repite el esquema de planta ya citado, si bien aquí la intensa restauración de principios del siglo XX nos permite experimentar, de un modo un tanto desangelado pero directo, la realidad de una basílica del siglo V. Destaca la decoración en *opus sectile* mural de tipo anicónico que recorre las *enjutas* del muro de la nave central. Sin duda refleja la estima por un tipo de decoración de carácter aristocrático y cortesano como la que caracterizaba a San Salvador. Combinada con ésta, sin duda, una decoración icónica debió llenar paredes y ábside. De ella sólo se conserva el magnífico mosaico bajo las ventanas de la contrafachada. La apuesta por la figuración en Santa Sabina se cierra con un epílogo excepcional: las puertas de madera en las que vemos expuestas escenas del Antiguo y Nuevo testamento en un rico ciclo que ha sido fechado entre el 432 y el 440.

Al lado de estas intervenciones «parroquiales», sin duda apoyadas por la jerarquía, empezó a completarse el panorama de la iglesia institucional en la ciudad de Roma. Es en este ámbito donde se puede ver de una manera más clara el tipo de relación establecido entre las autoridades eclesiástica y civil. El papa Dámaso (366-384) decidió monumentalizar la iglesia de San Pablo extramuros. El edificio se empezó en el 384 y, tras un incendio, se acabó en 441. Éste se conservó hasta 1823 cuando un nuevo incendio lo destruyó. Lo que hoy podemos ver es una reconstrucción *com'era dov'era* de la segunda mitad del siglo XIX. Esto nos permite, en la actualidad, pasear por una magnífica maqueta a escala 1:1 y comprender la monumentalidad del proyecto. Sólo algunos fragmentos de mosaico

absidal pertenecen a la obra original. Conocemos, sin embargo, una buena parte de la decoración original de sus naves mediante los dibujos realizados entre los siglos XVII y XIX. La decoración consistía en una doble hilera de recuadros que, en el muro derecho de la nave, representaba hechos relativos al Génesis y el Éxodo y, en el izquierdo, de la vida de san Pablo. La novedad de este edificio no reside tanto en su monumentalidad cuanto en el esfuerzo por emular un edificio constantiniano, como San Pedro, y en haberlo concebido siguiendo la tendencia del momento, con una decoración figurativa desde el principio.

Dos son las obras de este momento que mejor han llegado hasta nuestros días. La primera es Santa María la Mayor, que completaba el panorama de apóstoles romanos con la inclusión de un gran santuario a la Virgen; la segunda San Esteban *rotondo*. A diferencia de las precedentes ninguna de ambas responde a la necesidad de monumentalizar un antiguo espacio de culto, ya fuera este un *titulus,* ya fuera la tumba de un mártir. Se trata, en ambos casos, de actuaciones «políticas» sobre el urbanismo romano dirigidas a cristianizar el área de influencia urbana lateranense.

Santa María la Mayor ha conservado prácticamente su estructura original excepto por lo que se refiere al ábside, reemplazado por uno nuevo a finales del siglo XIII. El edificio, realizado por Sixto III (432-440) recuperaba en la estructura de basílica de tres naves, el arquitrabe, en este caso sobre columnas jónicas, también aquí en una bella serie homogénea. A cada intercolumnio correspondía, en origen, una gran ventana en arco de medio punto en el claristorio, resultando así el interior muy luminoso. Entre el arquitrabe y la ventana un recuadro, por un total de cuarenta y dos paneles, veintiuno por lado, decoran aún la nave central. En los veintisiete originales conservados se pueden ver escenas relativas a las vidas de Abraham, Moisés y Josué. Se trata de la más antigua decoración historiada conservada en una iglesia. Quizás sea uno de los primeros intentos y por ello, en parte, fracasado. No hay duda de que tanto en forma como en composición los recuadros de Santa María la Mayor se relacionan con las decoraciones de algunos manuscritos del momento como el Virgilo del Vaticano o los fragmentos de la Itala de Quedlinburg. Esta decoración erudita, sin embargo, es casi imperceptible desde la nave central, pues las composiciones resultan demasiado complejas. Algo parecido sucede con el magnífico arco que presidía el ábside. Pensada probablemente en alusión al concilio de Éfeso (432) en que fue sancionada la maternidad divina de María, la decoración resulta interesantísima, casi un manifiesto de la *Parousía*, pero es casi ininteligible desde la nave.

En el extremo opuesto a la iglesia del Esquilino, fue erigida la iglesia dedicada al protomártir Esteban en el Celio: San Esteban *rotundo*. Ésta es una de las más originales iglesias jamás alzadas en Roma. Quizás fuera el titular el que inspirara este edificio de formas más propias de oriente que romanas, pues su planta centralizada sugiere el *martyrium* que no fue. A pesar de las modificaciones, se ha llegado a determinar una planta circular formada por un núcleo central circular sobre veintidós columnas que sostiene el cimborrio central, en torno a éste, un perímetro de cuarenta y cuatro soportes se abre en cuatro brazos que constituyen, en planta, una cruz griega de brazos ensanchados. El promotor

del edificio fue el papa Simplicio (468-483). Como en Santa María, se recuperaba aquí el arquitrabe sobre las columnas del espacio central.

Es significativo de los cambios que se estaban produciendo en occidente el que desde Santa María la Mayor la promoción de las infraestructuras eclesiásticas fuera competencia del papa. De hecho la autoridad imperial estaba próxima a su fin.

En Nápoles se conserva un monumento excepcional, más por su decoración, en mosaico, que por su arquitectura. Nos referimos a San Juan *in Fonte*, integrado dentro de la catedral de Santa Restituta. El completo programa y su calidad lo convierten en un extraordinario ejemplo del desarrollo de la decoración musiva del edificio religioso ya a mediados del siglo V.

Fuera de las grandes capitales podemos citar tres obras occidentales del más alto interés y fortunas divergentes. En el norte, el *martyrium* de san Gereon en Colonia, nos es conocido sólo por excavaciones. Realizado hacia el 380 destaca su original planta ovalada que se aleja de los esquemas más convencionales tanto orientales como occidentales.

Cerca de Tarragona se conserva aún, el mausoleo de Centcelles (Constantí). Construido en el interior de una villa del siglo IV, hacia el 350 la sala central fue convertida en mausoleo. El programa decorativo en mosaico, en que se mezclan escenas profanas, como es la caza del ciervo, con escenas veterotestamentarias y con escenas de aparato, así como su calidad, justifican una promoción del más alto nivel.

En Toulouse, por su parte, la fantasía de los talleres galorromanos cristalizó en el controvertido monumento conocido como «la Dorada». Destruido en 1761, sólo se conservan de él algunos restos escultóricos que justifican el prestigio del edificio en el Medioevo. Se discute aún si había nacido como mausoleo o como iglesia y si su apreciada decoración era original o añadida. En cualquier caso, tanto sus mosaicos de fondo dorado con escenas del Antiguo Testamento, patriarcas y profetas, posiblemente del siglo V, como el edificio decagonal que las alojaba, fueron sin duda de los más espectaculares realizados en estos momentos en que la ciudad se había convertido en capital de los visigodos.

Lamentablemente, de las importantes provincias del occidente norteafricano sólo conservamos restos arqueológicos. Siendo éstas las más ricas provincias del Imperio durante el siglo IV, destacan por encima de cualquier otra cosa las *villæ* con sus ricos pavimentos musivos de los que el Museo del Bardo (Cartago) concentra, probablemente, la mayor colección. La arquitectura eclesiástica se caracterizó por el empleo de la basílica del tipo constantiniano a la que, como innovación, se multiplicó el numero de naves, ocho, por ejemplo, en Damous al-Kariia (Cartago; siglo IV), o se añadió un ábside contrapuesto, por ejemplo, en Tipasa (Argelia; c. 450), a modo de capilla funeraria o martirial.

Uno de los conjuntos más impresionantes es el de Tebesa (Argelia). Construido hacia el 400 conforma todo un barrio presidido por la iglesia principal conectada con el *martyrium* de santa Crispina. En Djemila (Argelia), entre 400-411 se construía el grupo episcopal, constituido por dos iglesias, el baptisterio, con interesantes mosaicos, y el palacio episcopal, siendo un buen ejemplo de este tipo de organización.

La producción ligada al patrocinio imperial siguió estando acompañada en este período por un importante esfuerzo de propaganda mediante la difusión de imágenes del emperador y su familia. Se observa en este aspecto una absoluta continuidad, aparentemente indiferente a los cambios culturales que se verificaban en el Imperio. Tal y como ya sucediera al final de la época de Constantino, a pesar de la fuerza del modelo tetrárquico, el retrato oficial encontró un equilibrio entre fisiognomía e idealización para el que fue esencial el modelo augusto-trajaneo, tal y como se ve en el busto de Constante (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art; c. 337-340) o en el de Graciano (Ginebra, George Ortiz Collection; c. 370-375).

En las mujeres de la familia imperial, sin ser ajenas a este proceso, pesó notablemente la imagen de la emperatriz Elena, tal y como refleja el bello retrato de Aelia Flacilla, esposa de Teodosio, conservada en París (BNF, c. 380-390). Este modelo tuvo gran continuidad pues, en cierto modo y con las pertinentes adaptaciones en el tocado, llegó hasta Ariadna (París, Musée du Louvre; c. 500) o Teodora (Milán, Castello Sforzesco; c. 530-540).

Un buen ejemplo de escultura colosal nos lo ofrece, en torno al 450-457, el llamado coloso de Barletta (Apulia, Italia). Realizada en bronce, la obra muestra probablemente la contundente imagen del emperador Marciano. Sin embargo, quizás la mejor síntesis de la retratística post-constantiniana sea el busto de Teodosio II (París, Musée du Louvre; c. 430-440). En las delgadas mejillas no podemos ver sino el reflejo del aspecto físico del emperador, y no obstante ello, los ojos desmesurados e hipnóticos nos recuerdan, como en los retratos de Constantino, su carácter divino.

Y es que el emperador seguía siendo divino, aunque el cristianismo se hubiera convertido en única religión del Estado. No podía ser, aún, de otro modo, pues sobre esta concepción del poder se sustentó la organización del Imperio. Un buen ejemplo de ello es la hoja de un díptico en marfil en que se nos muestra la consagración del emperador en su *apotheosis* (Londres, Britsh Museum). Si bien la pieza ha sido fechada en el segundo cuarto del siglo V, la identificación de su protagonista es controvertida, hasta el punto de proponer que pudiera tratarse de un objeto realizado por la familia de los Symmaco, a partir de la identificación del monograma, en conmemoración del centenario del emperador Juliano (331-363). Desde el punto de vista compositivo, el díptico enlaza con la tradición de la llamada *arte plebea*, si bien formal y cualitativamente cabe situarla dentro de la producción de más alto nivel de finales de la Antigüedad tardía, siendo así un magnífico ejemplo de la reunión de las tendencias popular y culta del momento.

Entre los pocos objetos reflejo directo del patrocinio imperial, destaca por su excepcionalidad el llamado *missorium* de Teodosio (Madrid, Real Academia de la Historia; c. 388). Se trata de un disco de 74 cm de diámetro en plata repujada y sobredorada. Según la inscripción, «*Dominus Noster Theodosius Perpetuus Augustus ob diem felicissimus X*», fue realizado para conmemorar los *decennalia* del emperador. La escena reproduce un acto oficial en que Teodosio, en el centro, entronizado y flanqueado por los también entronizados Valentiniano II y Arcadio, de talla menor, entrega un mandato a un funcionario imperial ante la mirada de

la guardia. En la parte inferior, la personificación de la abundancia. La marca oficial del peso, en el reverso, indica su procedencia oriental, de Constantinopla o Tesalónica, si bien la pieza fue hallada en Almendralejo (Badajoz) en 1847.

Probablemente la producción artística que mejor explique la realidad artística de estos momentos es la de promoción privada. Por una parte, y como era habitual, ésta reflejaba las tendencias surgidas del entorno imperial. Se puede comprobar en los retratos de Eutropios (Viena, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlugen; c. 375), hallado en Éfeso donde el personaje ejerció como funcionario municipal, y de una joven patricia de Constantinopla (Nueva York, Metropolitan Museum of Art; c. 525). Por otra parte, exhibe la complejidad cultural del momento gracias a un gran y variado número de objetos conservados.

En ellos se muestra como durante la segunda mitad del siglo IV y todo el siglo V convivieron y compitieron las tradiciones paganas con las novedades cristianas tanto a nivel formal como temático. A menudo se ha presentado esta realidad como una lucha entre la avalancha cristiana y la resistencia pagana. Es cierto que este contraste existió: figuras como el emperador Juliano son un buen reflejo de ello, y lo demuestran en su actividad algunas notables familias patricias. Pero si nos atenemos a la realidad de las obras el panorama es mucho más sutil y matizado.

Uno de los pocos interiores conocidos del momento, como es la llamada aula de Porta Marina en Ostia, de finales del siglo IV, ahora en el Museo dell'Alto Medioevo (EUR, Roma) no muestra grandes diferencias con la más lujosa basílica de Junius Bassus. La decoración de *opus sectile* nos presenta un programa fundamentalmente anicónico roto, solamente, por la presencia de un par de felinos, y, un busto de Cristo. Desconocemos la identidad del rico propietario, pero medio siglo más tarde su concepto decorativo no había sufrido grandes diferencias respecto a Junius Bassus más allá de la, conceptualmente, importante presencia del pequeño busto que, posiblemente, lo identifica como cristiano.

Más ambiguo es el llamado Cristo filósofo (Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme). Sin inscripción alguna que lo identifique, el hecho de ser fechado c. 370-380, ha inducido a identificar esta escultura con Cristo, si bien a los ojos de cualquier pagano podría pasar por la imagen de un joven filósofo, a no ser por la ausencia de barba.

Son dos ejemplos de las sutiles síntesis que se dieron en este momento. De hecho, en prácticamente todos los ámbitos encontramos propuestas que van desde el más tradicional paganismo hasta el cristianismo más extremo, a menudo ocultando vías intermedias como las propuestas *gnósticas*. En todos los casos, sin embargo, un hecho es común: como no podía ser de otra manera, los cristianos se apropiaron de objetos, formas y composiciones tradicionales para reformularlos en su nueva clave, imaginamos, ante los atónitos ojos de los partidarios de la religión tradicional. En realidad esta conversión es la misma que paulatinamente fue transformando a la población de pagana en cristiana.

Los dípticos en marfil son un buen ejemplo para mostrar este sutil panorama. El origen del objeto son las cubiertas consulares en que se consignaba el nombramiento. Siendo un elemento de prestigio se extendió su uso como objeto de regalo o presentación con motivo de algún nombramiento oficial, esto es lo

que muestran los dípticos de Probiano (Berlín, Staatsbibliothek, ms. theol. lat. fol. 323), realizado hacia el 400 en Roma, y de un patricio de hacia el 425 (Novara, Museo del Duomo), realizado, quizás, en el norte de Italia. Un carácter muy distinto es el llamado díptico de los Nicómacos y los Symmacos, realizado para celebrar alguno de los diversos matrimonios concertados entre ambas familias romanas en 388, 392 ó 394. Una tercera posibilidad, aún, es la de los dípticos del Museo del Bargello (Florencia), o del Castello Sforzesco (Milán), realizados en Roma hacia el 400, o el más tardío díptico Andrews (Londres, Victora & Albert Museum) de hacia 450-60 y procedencia norteitaliana, concebidos probablemente para una utilización religiosa. Todas estas piezas se realizaron, al parecer, entre finales del siglo IV y el 450. En ellas encontramos desde un uso privado de carácter institucional a un uso público de carácter religioso pasando por un uso de conmemoración íntima. Los de Probiano y Novara nos muestran una iconografía oficial de carácter tradicional, el de los Nicómacos y Symmacos nos ofrece escenas de devoción pagana, mientras los del Bargello, Milán y Andrews muestran, respectivamente, a Adán y a san Pablo, las mujeres en el sepulcro, y seis milagros de Cristo. Desde un aspecto formal el díptico matrimonial de Nicómacos y Symmacos nos muestra una elección nada casual, pues su plástica podría recordar la de los talleres neoáticos de época de Augusto. Por su parte, los de Probiano y las Santas Mujeres en el Sepulcro podrían ser obras de talleres próximos en los que la plástica tardoantigua encuentra una buena síntesis con otras tendencias helenísticas. Una identidad parecida puede establecerse entre los dípticos del Bargello y Novara. En el primero, la escena de Adán recuerda las composiciones en mosaico, de las que pudiera ser una transposición, con un tema cercano al mito de Orfeo entre las bestias. Entre estos dos últimos grupos, el díptico Andrews ha sido incluso sospechoso de tratarse de una copia carolingia.

Se pueden sacar muchas y diversas conclusiones, pero no hay duda de que la primera es que todas estas posibilidades, iconográficas y formales, cabían en el Imperio de los siglos IV y V. Se puede ver en la elección de Symmacos y Nicómacos una caprichosa y erudita intención, pero el hecho de que ello fuera posible indica que ese gusto y los artesanos capaces de satisfacerlo no sólo existían, sino que eran del más alto nivel.

De hecho no es muy distinto lo que nos muestran las vajillas y objetos de plata y ello, además, nos permite incorporar al discurso también la mitad oriental del Imperio. Obras como la bandeja de Ariadna (Augst, Römermuseum), de fabricación oriental hacia mediados del siglo IV, el plato Mildenhall (Londres, British Museum), posiblemente producido en Roma durante el siglo IV, el plato de Parabiago (Milán, Soprintendenza Archeologica di Lombardia) y la bandeja Cordbridge (Alnwick Castle, Newcastle-upon-Tyne, Collection of the Duke of Northumberland), realizado quizás en Éfeso entre finales y principios del siglo V, muestran un repertorio mitológico en el que nada parecía haber cambiado. Sólo objetos como la botella de plata del tesoro de Traprain Law (Edimburgo, National Museum of Antiquities of Scotland), de fabricación occidental a inicios del siglo V, permiten comprobar la convivencia con repertorios plenamente cristianos.

Aparentemente, pues, mundos que convivían separados y, se pudiera pensar, se toleraban a distancia. Eso no explicaría, sin embargo, el maravilloso cofre nupcial de Proyecta (Londres, British Museum), fechado a mediados del siglo IV. Pertenece al conjunto de piezas halladas en 1793 en Roma y conocido como Tesoro del Esquilino. La caja, de forma troncopiramidal, muestra escenas de tocador femenino, mientras la cubierta nos ofrece la imagen simétrica del más específico tocador de Venus. Tratándose de un regalo nupcial, en el panel superior de la cubierta aparecen Proyecta y su esposo dentro de una corona de laurel. Una inscripción nos aclara el augurio de quien ofreció el regalo: «*Secunde et Proiecta vivatis in Cristo*».

Estas *capsæ* tan apreciadas en el ámbito doméstico fueron acogidas por el mundo cristiano como suntuoso contenedor de reliquias. Se conservan dos magníficos ejemplos del siglo IV en marfil como son el cofre de Brescia (Museo Civico Cristiano; c. 360-370) y el cofre de Pola (Venecia, Museo Archeologico; c. 400). En ambos casos el futuro uso del objeto se expresa mediante un completo programa exclusivamente cristiano, aunque también encontramos ejemplos en que, a pesar de su función, escenas paganas y cristianas conviven en una cierta armonía.

Un repaso a la producción de este momento no puede concluir sin mencionar algunos de los manuscritos ilustrados más antiguos conservados de la historia del arte occidental. También aquí comprobamos la vitalidad de la cultura tradicional frente a la innovación de los libros vinculados al cristianismo. Destacan tres códices del siglo V. Hacia mediados de siglo se realiza el llamado Ilíada ambrosiana (Milán, Biblioteca Ambrosiana, cod. F. 205 inf. 1019). Realizado posiblemente en Alejandría, conserva cincuenta y dos ilustraciones de las aproximadas doscientas que ilustraban el texto completo de Homero. Poco antes, en el primer cuarto del siglo V se realizaba el llamado Virgilio vaticano (Ciudad del Vaticano, BAV, cod. Vat. lat. 3225) en que se recogen las Geórgicas y la Eneida. Del manuscrito se conserva sólo una quinta parte y pocas ilustraciones. De finales del mismo siglo es el conocido como Virgilio romano (Ciudad del Vaticano, BAV, cod. Vat. lat. 3867). Conservado casi íntegro, recoge los textos de Églogas, Geórgicas y Eneida, decorados con noventa ilustraciones. Cada uno de ellos nos muestra un elección formal sensiblemente diferente. Más cercano a la técnica compendiaria el Virgilio vaticano, mientras la Ilíada se expresa con un lenguaje más claramente tardoantiguo, por su parte el Virgilio romano muestra una solución formal que recuerda conjuntos orientales como la decoración de la sinagoga de Doura Europos, (siglo III), si bien podría haber sido ejecutado en la Galia.

Posiblemente, el mismo *scriptorium* que realizó el Virgilio vaticano aceptó el encargo de un manuscrito completamente diverso, la Itala de Quedlinburg (Berlín, Staatsbibliothec, cod. theol. lat. fol. 485). Del códice se conservan seis folios pertenecientes al libro de los Reyes, y el texto corresponde a la Itala, es decir la versión en latín de la Biblia anterior a la Vulgata, siendo pues el manuscrito ilustrado cristiano más antiguo que se conoce. Mientras en los tres ejemplos anteriores predominan los recuadros de las escenas insertos en medio de la columna de texto, según la disposición propia de los rollos de papiro, aquí las escenas se agrupan ya en folios separadas del texto.

Entre las expresiones más populares del arte de este momento se pueden citar dos tipos de objetos completamente distintos, casi opuestos. De un lado, los tejidos producidos por los artesanos coptos de Egipto. Un buen ejemplo puede ser el sudario fúnebre de Sabina (París, Musée du Louvre), procedente de Antinoe (Egipto) y fechado en el siglo V. En las tiras de lino se pueden ver juguetones *putti* en un paisaje nilótico mientras en los dos recuadros aparecen Artemisa, y Apolo y Dafne, y en el disco central Belerofonte y Quimera. Sobreviven en estos tejidos de la comunidad cristiana egipcia los temas mitológicos clásicos con normalidad hasta la llegada del Islam, y comparten su espacio con temas cristianos, como demuestra el disco con la historia de José (Nueva York, Metropolitan Museum; s. VIII) hasta un momento avanzado de la alta Edad Media, siempre con las mismas soluciones populares.

Del otro lado tenemos los vidrios dorados de producción romana. Procedentes de las catacumbas, se trata de fondos de platos en que la decoración ha sido realizada con lámina de oro. Herederos de la excelente producción de platos en vidrio como el de la caza de Alejandro (s. III) del Museo de Cleveland, aquí nos encontramos ante figuraciones dibujísticas de solución sumaria que enlazan con los más populares platos que celebraban las victorias de aurigas en el circo. El plato se rompía para transformar el fondo en un medallón circular que posteriormente se insertaba junto al sepulcro en las catacumbas. La Biblioteca Apostólica Vaticana y el Metropolitan Museum of Art poseen una variada muestra de estos objetos en los que son raras las piezas sofisticadas. Generalmente se representa a los santos Pedro, Pablo o Lorenzo en actitud triunfal, junto a un buen augurio en la fe cristiana para el destinatario.

2. *La post-Antigüedad (500-750)*

2.1 Coordenadas históricas

Desde la perspectiva constantinopolitana el siglo V había sido un siglo terrible en que la supervivencia estuvo frecuentemente en juego. La deposición de Rómulo «Augústulo» el 23 de Agosto del 476, por parte del hérulo Odoacro y la pérdida definitiva de Occidente, comportaron sin embargo una cierta pacificación estratégica en el Mediterráneo.

El siglo VI empezó en Occidente con la estabilización territorial de los distintos pueblos germánicos. Con un mandato del emperador oriental, Zenón, los ostrogodos derrotaron en el 493 a Odoacro y se establecieron en *Italia*. El líder de los ostrogodos, Teodorico (493-526), organizó el territorio como un reino autónomo de matriz romana, con la capital en Rávena.

Más al norte, los francos merovingios conseguían, entre el 506 y el 507, ocupar buena parte del territorio de la *Galia*. Primero con la victoria sobre los alamanes, en *Tolbiacum* (Zülpich), después con la victoria sobre los visigodos en Vouillé. La segunda comportó el retroceso de las fronteras visigodas hacia los Pirineos, el abandono de Toulouse como capital del reino y el establecimiento definitivo en *Hispania*. Además, Teodorico se convertía en regente de Amalarico, su nieto, entre el 507 y 526, reuniendo así, durante cerca de veinte años, el control sobre los territorios ostrogodo y visigodo.

Justiniano llegaba al poder con las finanzas saneadas gracias a su predecesor Anastasio (491-518), y las fronteras en calma. Sólo el interior del Imperio era sacudido aún por conflictos. La revuelta de *Niká*, en la misma capital, fue sofocada brutalmente por su general, Belisario. Buena parte del palacio y la ciudad de Constantinopla resultaron destruidas. Éste era el contexto cuando el emperador decidió reconquistar los territorios occidentales.

Entre 533 y 534 el general Belisario ocupó el territorio de los vándalos. La campaña para recuperar *Italia* fue más penosa. La llamada Guerra Gótica se prolongó desde el 535 al 553. La victoria comportó la desaparición del reino ostrogodo y la promulgación de la *Pragmatica Sanctio*, que reintroducía la organización administrativa romana en *Italia*.

La debilidad, no sólo del control del territorio Occidental, sino de la capacidad militar de Constantinopla, se puso de manifiesto inmediatamente. En el 568, los longobardos, hasta ese momento integrados como mercenarios en el ejército de Constantinopla, decidían ocupar *Italia* para establecerse. La península Itálica se dividió entre bizantinos y longobardos.

El *exarcado* bizantino, con capital en Rávena, acabó por reconocer el reino longobardo y la pérdida de los territorios itálicos; en otro frente, persas y eslavos ávaros amenazaban la propia Constantinopla; se verificaban revueltas en la capital y en África y las finanzas del Estado se encontraban bajo mínimos. Así se llegó al siglo VII. Sólo gracias a la habilidad del emperador Heraclio (610-641) se consiguió salvar la situación y sobrevivir al ataque persa. En el 630, tras vencer al histórico enemigo definitivamente, el emperador entraba a pie como peregrino en la Jerusalén reconquistada. Ocho años más tarde Heraclio vería caer, de nuevo y definitivamente, Jerusalén, esta vez a manos de un enemigo desconocido: los musulmanes.

Hacia el 610, Mahoma, miembro destacado de la tribu de los Quraysh, dominante en la Meca, tenía una revelación. El objetivo era crear una sociedad sometida en su obediencia a Dios, cuya palabra transcrita en el Corán (*al-Qur'an*) era el punto y final de las revelaciones precedentes que habían dado lugar al judaísmo y al cristianismo.

La misión de Mahoma se llevó a cabo entre el 610 y el 632, fecha de su muerte. Entre el 624 y el 630 un guerra de conquista conseguía someter *Makka*, La Meca, y la *Ka'aba* devenía el centro espiritual de la nueva religión.

La situación post-bélica del levante mediterráneo, permitió a los primeros sucesores de Mahoma, Abu Bakr (632-634) y Omar ibn al-Jattab (634-644) someter rápidamente todo Oriente. En el extremo occidental, hacia el 710 los musulmanes atravesaban el estrecho, rebautizado como Yabal Tariq, y en poco menos de diez años destruían el reino visigodo. La derrota frente a Carlos Martel, cerca de Poitiers en el 738, situaba el límite de expansión musulmana en el reino franco.

Mientras tanto surgían las primeras disensiones. La primera entorno a la sucesión de Mahoma, que daba lugar a la primera gran escisión: *chiís* y *sunnís*. La muerte violenta del tercer califa, Otmán (644-656) provocaba una primera guerra civil de la que salió victorioso el gobernador de Síria, Mu'awiya, y con él la dinastía omeya que se mantuvo hasta el 750 en que fue sustituida de forma violenta por la dinastía abásida.

En Constantinopla poco tiempo antes (726) había estallado, bajo León III, un conflicto que no iba a concluir hasta el cabo de más de un siglo, la llamada Crisis Iconoclasta. En Occidente esta situación beneficiaba la consolidación del reino franco con la nueva dinastía carolingia. Por su parte, el papado, aprovechando el juego diplomático entre longobardos y francos, y el vacío dejado por Constantinopla en Italia, iba a convertirse en árbitro del occidente medieval.

2.2 Coordenadas culturales

Uno de los temas que ha preocupado a los historiadores es la cantidad de población llegada a Occidente con la invasión germánica. No hay duda de que se trató de una minoría determinante, pues acaparó el liderazgo social, en parte usurpándolo a la elite romana, en parte asociándose a ella. Y esto es esencial, pues la producción artística siempre está ligada de un modo u otro, y en estos momentos de forma estructural, a las clases dirigentes. No obstante, la base cultural de occidente siguió siendo romana en su demografía. Dos elementos pueden ser significativos al respecto, la pervivencia o no del latín y la difusión del cristianismo.

No hay duda de que si los pueblos germánicos destruyeron el Imperio de occidente, éste fue un homicidio involuntario. Fascinados por la civilización romana, una vez ocupado el sueño no estuvieron en condiciones de manejar una estructura de por sí insostenible. Durante el siglo VI se ocuparon los palacios de la administración romana y se conservó, a menudo, a los funcionarios civiles como garantía de continuidad de la estructura. Es paradigmático, en este sentido, el caso ostrogodo.

La pervivencia de la Iglesia como concepto emanado del Imperio romano pasaba por una unidad «legislativa» de carácter doctrinal. Por eso mismo, junto a la conversión era necesaria la evangelización. Ésta empezó de modo sistemático con Gregorio el Grande (540-604) y el envío de san Agustín (†604-605) a *Britania*. En paralelo, el cristianismo que había llegado a Hibernia (Irlanda) a través del romano Patricio (c. 389-c. 461) se había constituido, al margen de Roma, en una estructura monacal tan potente que llegó a convertirse en evangelizadora de Europa.

Una vez puesto orden en la antigua *pars occidentalis,* fue el momento de realizar lo que el Imperio no había conseguido jamás: «romanizar» más allá del *limes*. La iniciativa principal debe ser reconocida a otro insular, Wynfrid, más conocido como san Bonifacio (c. 672-754), quien de acuerdo con los francos consolidó la primera organización cristiana en *Germania*.

La falta de instrucción estaba ligada a la desaparición de la administración, sin la cual la necesidad de saber leer y escribir empezó a desaparecer. Los pocos laicos que disponían de una formación sólida se convirtieron, así, casi por obligación, en los intelectuales del momento. Fue el caso de Donato y Prisciano, a caballo de los siglos V y VI. Más importantes fueron Boecio (480-525/6) y Casiodoro (c. 480-575).

El primero empezó la traducción de los filósofos griegos al latín, a la par que la sistematización del *Quadrivium*. Por su parte, el segundo, entre otras obras, tradujo a los padres de la Iglesia oriental al latín. Con su fortuna personal, fundó el monasterio de *Vivarium*, en el sur de la península Itálica, y desde la biblioteca allí establecida redactó las *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, una bibliografía anotada y comentada no sólo de literatura cristiana sino de las artes liberales.

El único no itálico convencido del peligro de la desaparición de la cultura, Isidoro de Sevilla (c. 560-636), acometió una tarea similar de salvamento. Sus *Etymologiæ* podrían ser catalogadas como la última enciclopedia del mundo antiguo. Estos tres autores son, sin duda, los nexos entre la Antigüedad y el Medioevo.

La continuidad, accidentada pero efectiva, del Imperio en Oriente, podría llevar a suponer una estabilidad en el ámbito cultural que en realidad no existió. En primer lugar hay que precisar que cuando hablamos de la *pars orientalis*, lo hacemos de un complejo y rico mosaico cultural. Además, en Oriente las diferencias institucionales entre Constantinopla, Alejandría, Antioquía, Jerusalén o la propia Roma, se acentuaron usando las cuestiones doctrinales. El conflicto no se resolvió jamás y los territorios más orientales desarrollaron, al margen de la ortodoxia, las doctrinas *monofisita* y *monotelita*.

Con Justiniano se asistió a un último gran esfuerzo para consolidar el Estado. Bajo su dirección, por ejemplo se recopiló el corpus legal del Imperio. El resultado es el *Corpus Iuris Civilis*. Sin embargo algo estaba cambiando, pues mientras el bloque histórico de este *Corpus* se redactó en latín, las *Novellæ*, promulgadas por Justiniano, lo eran ya en griego. Empezaba así la sustitución progresiva de la lengua oficial por la lengua propia: el griego. Cuando Heraclio sustituyó el titulo de *Imperator Caesar* por el de *Basileus*, hacia 629, sancionó el final del proceso.

Uno de los productos más apasionantes de la cultura postantigua es, sin duda, el Islam. A pesar de su aparente distancia no hay duda de que el mundo islámico sólo se explica teniendo en cuenta la realidad cultural del Oriente resultante de la crisis del Imperio romano antiguo. Sería un error presentar al mundo árabe como un mundo aislado de su entorno más inmediato.

2.3 La producción artística durante el período post-antiguo

Tal y como ha sido ya expuesto, la característica principal del período que presentamos es la desaparición de un poder central, es decir, la fragmentación administrativa del territorio del antiguo Imperio romano. En el Imperio de Oriente, a pesar de los problemas estructurales, siguió siendo muy claro el papel rector de la administración. La producción privada, muy activa, tuvo al principio un papel claramente complementario. En el mundo occidental, en cambio, la producción artística dependió de la iniciativa privada de los diferentes niveles en qué se estaba estructurando la sociedad: el señor –monarca o rey–, el obispo y el abad (no siempre por este orden).

Por su parte, el mundo islámico se comportó de modo muy similar al primer momento de los reinos romano-germánicos. La división existente entre comunidades arriana y cristiana se repitió aquí entre islámicas y cristianas/judías. La necesidad de ocupar rápidamente el territorio obligó a aprovechar lo ya existente, ya fueran iglesias cristianas o mezquitas, ya señores cristianos o gobernadores islámicos.

2.4 La producción artística en el Imperio romano de Oriente: hacia Bizancio

No hay duda de que el centro principal del Mediterráneo, no sólo político sino también cultural, siguió siendo en estos momentos Constantinopla. El momento, sin embargo, fue de cambio, y el urbanismo de la capital muestra su definitiva cristianización precisamente con Justiniano.

Para afrontar el análisis de *Bizancio* hay que recordar, en primer lugar, que este nombre es fruto de una convención historiográfica nacida en el siglo XVIII, a partir del nombre antiguo de la ciudad griega, *Byzantion*. Los que nosotros llamamos bizantinos, se llamaban a sí mismos *romaioi*, que en griego quiere decir: romanos. Esa continuidad fue, de hecho, la fuerza principal que permitió la supervivencia de Bizancio, así cómo lo que despertaba admiración en el resto del Mediterráneo.

En ningún otro sitio como en la capital se puede entender mejor el carácter Imperial de la *pars orientalis*. Si bien entre Constantino y Teodosio II las líneas generales del urbanismo de la ciudad estaban ya trazadas, no fue hasta Justiniano cuando ésta adoptó su definitivo perfil cristiano.

El *De edificis*, de Procopio de Cesarea (550) nos refiere la magnitud de la intervención de Justiniano como urbanizador de la capital. Sin duda las obras mayores son Santa Sofia y el Gran Palacio, pero a estas hay que añadir otras treinta y dos iglesias, que hubieron de modificar, sin duda, el urbanismo de Constantinopla de manera definitiva.

La capital, con más de 400.000 habitantes, era mucho más que sus infraestructuras religiosas. En este momento se reestructuró la plaza del *Augusteion*. También se intervino en el Senado y la Chalké, además de otros cuatro palacios «menores» entre los cuales el de Hormisdas. Se construyeron diversos baños, un pórtico entre el mar y las termas de Arcadio, así como la llamada cisterna-basilica, básica en la red hídrica de la ciudad, y hasta seis hospicios. Todas estas intervenciones respondían a un concepto público de la administración de la capital.

Fue un momento de esplendor efímero. El complicado panorama bélico a partir de finales del siglo VI y la peste del 542, que redujo la población al 50%, afectaron notablemente a Constantinopla.

Es complejo analizar el Gran Palacio pues nada se conserva al margen de descripciones. La destrucción durante la revuelta de *Niká* (13 de enero de 532) justificó la primera gran intervención entre Justiniano y Justino II (565-578). Al primero correspondió la reconstrucción de la puerta de Bronce (la *Chalké*) siguiendo el proyecto de Etherios. De la calidad de los mosaicos que la decoraban, pueden ser indicativos los restos de pavimento del Gran Palacio, con temáticas que por sus características formales y repertorio iconográfico demuestran aún el peso del naturalismo de raíz helenística en estos momentos.

Ya en el interior del complejo palatino se reconstruyó la gran sala de audiencias de la Magnaura y, con Justino I, se construía el Crysotriklinos, gran sala de audiencias octogonal cubierta con cúpula y muros resplandecientes de oro. El mayor cambio en el *Mega Palation* llegaba con Justiniano II (685-695)

y fue conceptual, pues circundó con una muralla todo el conjunto. Un cambio sintomático de una nueva mentalidad.

Inseparable del Gran Palacio era la *Megale Ekklesia*: Santa Sofía. Destruida durante la revuelta de *Niká*, Justiniano emprendió su reconstrucción a una escala colosal que convirtió el edificio en el mejor exponente de su concepto de imperio. En un cierto sentido fue la culminación de la cristianización de la ciudad.

El perímetro define un gran rectángulo en el que se inscribe la nave central. Se trata, pues, de una estructura de *doble casco*. En el centro un gran cuadrado de más de treinta metros de lado sujeta la cúpula mediante cuatro grandes pilares reforzados por contrafuertes. Cuatro arcos entre los pilares centrales contrarrestan el empuje de la *cúpula sobre pechinas* de un modo tal que, a decir de Procopio, parecía suspendida del cielo. Ésta tenía un diámetro de 33 metros y se alzaba hasta 48 metros del suelo.

En planta se podría afirmar que una nave central está flanqueada por naves laterales. La experiencia directa del edificio permite definirlas, en cambio, como galerías, casi un deambulatorio, en torno a la nave central. No es, sin embargo, un espacio centralizado. A la nave se accede directamente tras superar un doble nártex que en origen era precedido por un atrio. La consagración de esta obra tuvo lugar, solemnemente, el 24 de Diciembre del 537.

Los autores del proyecto fueron Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, definidos como *Mechanikoi*, que podríamos traducir por ingenieros. Se trataba, sobre todo, de dos intelectuales, dos teóricos. Su resolución del problema planteado por Santa Sofía muestra, sin embargo, un excelente conocimiento de la arquitectura termal. El edificio está más próximo a la basílica *Nova* de Roma que a San Pedro del Vaticano.

Desgraciadamente, durante la restauración a que obligó el terremoto del 557, el 7 de Mayo del 558 colapsaba parte de la cúpula. La reconstrucción tuvo lugar inmediatamente, encargada por Justiniano a Isidoro el Joven, sobrino de Isidoro de Mileto. La nueva consagración se celebró el 23 de diciembre de 563. La solución consistió en realizar en el interior una verdadera cúpula semiesférica, y no rebajada. A pesar de otros dos graves terremotos en 989 y en 1354, que obligaron a nuevas reconstrucciones parciales, se ha conservado la disposición de Isidoro el Joven: a 55,6 m del suelo y organizada mediante cuarenta aristas, que permiten la presencia de otras tantas ventanas, elementos que junto al revestimiento de oro contribuyen a reforzar la sensación de estructura suspendida en el cielo.

En la más pura tradición constantiniana e imperial el templo no incorporaba ningún tipo de figuración. Su lujo se basaba en la utilización y combinación de los materiales más ricos: mármoles de colores, capiteles revestidos con oro y el mosaico dorado de las cúpulas. Sobre ese fondo dorado, motivos vegetales, estrellas, cruces, elementos geométricos, contribuían a animar las superficies musivas que con una sabia disposición no homogénea de las teselas permitía a la luz reverberar y transformar el espacio. Los monogramas de Justiniano y Teodora campean en los capiteles confirmando el patrocinio.

Posiblemente, por lo que representa, el edificio ha quedado aislado en su grandiosidad sin consecuencias artísticas directas.

Al margen de la realidad de Santa Sofía, que escapa a la generalidad de cualquier visión de conjuntos, la arquitectura religiosa del momento, se caracteriza por concluir la síntesis de basílica y cúpula.

Del primer posible ejemplo de esta combinación en Constantinopla, San Polyeuktos, no se conservan más que restos arqueológicos tras su destrucción por parte de los cruzados en 1204. La iniciativa de su construcción correspondió a Anicia Juliana, sobrina de Valentiniano III, entre el 524 y el 527. Lo que mejor se conoce es su decoración arquitectónica y que confirma un cambio ya inaugurado en San Juan de *Stoudios*. Se rompía con la tradición de los órdenes antiguos y se incorporaba un rico repertorio persa a los elementos tradicionales tardoantiguos como vides o cruces.

Más claro es el esquema en Santa Irene, la más antigua de las conservadas. Sabemos que Justiniano reconstruyó el edificio tras la destrucción de *Niká* (532) y que un terremoto en el 740 obligó a reconstruirlo de nuevo bajo Constantino V Coprónimos (741-775), al parecer respetando la planta. Los alzados, pues, pertenecen ya a mediados del siglo VIII y con ellos las cúpula que cubre la nave central.

Santa Irene nos muestra cómo la solución más eficaz para la resolución de los problemas estructurales derivados de la reunión de basílica y cúpula pasaron por construir estructuras aparentemente basilicales pero resueltas como plantas centralizadas de doble casco.

Entre los mejores ejemplos conservados de este tipo, sin duda, destaca la iglesia de los Santos Sergio y Baco. Única superviviente del complejo palatino de Hormisdas tras el incendio del 580.

El edificio se inició en el 527 y finalizó en el 536. Tanto la inscripción como los monogramas presentes en los capiteles confirman que se trata de una promoción de Justiniano I y la emperatriz Teodora (c. 500-548). La estructura se organiza como un doble casco en el que un perímetro cuadrado de dos pisos circunda el espacio octogonal central que se culmina con una cúpula de dieciséis paños y quince metros de diámetro. Ésta se sostiene mediante ocho pilares triangulares en los vértices separados por parejas de columnas que se prolongan hasta la base de la cúpula como arcos de medio punto que alternan en planta la forma plana, en los ejes perpendiculares, con la exedra cóncava, en los ejes diagonales. Incluso los materiales muestran esta alternancia y los capiteles siguen la linea definida por San Polyeuktos.

El mismo lujo y calidad que vemos en la arquitectura lo encontramos en los objetos producidos desde o para la corte.

Entre los objetos más solemnes destacan los *dípticos* imperiales, como el llamado Marfil Barberini (París, Musée du Louvre) encargado probablemente por Justiniano. Estos dípticos estaban concebidos como objetos destinados a la celebración del acceso al cargo y por ello concebidos en unas coordenadas plenamente áulicas y, como consecuencia, ligadas a los modelos formales e iconográficos tardo-romanos. Así, puede sorprender aquí tanto el repertorio «pagano» como la resolución formal claramente tardo-antigua, pero eso simplemente demuestra la adecuación conceptual de la pieza a los posibles destinatarios de la misma.

La misma lectura se puede hacer de los dípticos consulares que precedieron, hasta Justiniano a los Imperiales. Obras como el de Areobindus (París, Musée du Louvre, c. 507), Anastasio (Paris, BNF, c. 517) o Justino (c. 540) muestran, en la tipología adaptada al cargo consular, el mismo espíritu del Barberini.

Curiosamente se hizo una transposición de estos dos tipos de objeto al uso cristiano. Se conserva en ellos la forma pero cambia el contenido, aun manteniendo la plástica de matriz tardo-romana. Entre los que retoman la forma más solemne del tipo imperial podemos destacar los dípticos de Saint-Lupicin (Tesoro abacial), Etchmiadzin, reaprovechado como cubiertas de un interesante evangelio sirio ilustrado (Yereban, ms. Matenadaran 2374), y de Milán (Milán, Tesoro del Duomo). Todos ellos han sido fechados a mediados del siglo VI y reproducen el esquema del Barberini pero los temas son aquí la vida de Cristo. Del tipo consular se pueden citar el del Arcángel Miguel (Londres, British Museum, c. 520) o el de Berlín (Ehemals Staatliche Museum, c. 550), con la Virgen y Cristo .

La misma intención se encuentra en otros objetos de origen áulico como las vajillas, hasta el punto de que, en algunos casos, es casi imposible discernir si se trata de objetos litúrgicos o no. La temática bucólica de un plato del Hermitage (San Petersburgo, c. 527-65) o del plato con Hércules de París (París, BNF, siglo VI) parece indicar un uso palatino y no religioso. Más complejo es el caso del formidable conjunto, hallado en Chipre, de nueve platos con historias de David (Nueva York, Metropolitan; Nicosia, Museum). Por su temática han sido relacionados con las campañas de Heraclio en Oriente y fechados hacia 630. En todos los casos se trata de platos de gran tamaño trabajados en plata repujada con las figuras generalmente sobredoradas. No hay problema, en cambio, en asignar una función litúrgica a platos como el de Paterno (San Petersburgo, Hermitage, c. 518), presidido por un crismón o los de Stuma (Estambul, Archeoloji Müzesi; c. 567-578) y Riha (Washington, Dumbarton Oaks Collection, c. 570-580), con la comunión de los apóstoles. En estos tres casos, pues, estaríamos hablando de patenas.

Siempre dentro del ámbito litúrgico, objetos como el vaso de Homs (Síria), conservado en el Louvre y fechado a finales del siglo VI o el Tesoro de Sión (Washington, Dumbarton Oaks Coll., c. 550) muestran la sofisticación en el trabajo de la plata incluso fuera de la capital.

Uno de los pocos ejemplos conservados de cruz de este momento es la de Justino II (Musei Vaticani, c. 575). Trabajada en relieve en el reverso y con pedrería en su anverso, no puede evitarse la comparación con la cruz que sostiene Maximiano en los mosaicos de San Vidal de Rávena. Una stauroteca ofrecida al parecer por este emperador a Santa Radegunda de Poitiers (Abadía de Sainte-Croix) nos ofrece uno de los ejemplos más antiguos de esmalte *cloisonné* surgido de los talleres constantinopolitanos.

También es la corte de Constantinopla, sin duda, la responsable de la producción de algunos de los mejores códices de origen oriental conservados. En el Génesis de Viena (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, codex theol. græc., 31) la decoración se sitúa en el tercio inferior de la página y entre otras escenas destacan las referidas a los ciclos de Rebeca (fol. 7) y José (fol. 13). El Evange-

liario de Sínope (Paris, BNF. ms. suppl. gr. 1286), conservado muy parcialmente, presenta la particularidad de enmarcar las escenas con sendos bustos de profetas acompañados de un texto, como por ejemplo, en la curación de los ciegos de Jericó (fol. 29). El Evangeliario de Rossano (Tesoro del Duomo) presenta grandes composiciones que, se sospecha, puedan retomar ejemplos monumentales, como en el caso de Cristo ante Pilatos (fol. 15), junto a pequeñas escenas en la parte superior del folio con los textos de los cuatro evangelistas. En los tres casos se trata de códices purpúreos, con la escritura en plata y oro, y han sido fechados en el siglo VI. Precisamente el uso de estos materiales propende a suponer un origen Imperial.

No hay duda del origen cortesano de uno de los códices más espectaculares de estos momentos. Nos referimos al Dioscórides de Viena (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, codex med. græc., I). El manuscrito, que recoge textos médicos del siglo I d. C., incorpora 450 imágenes ilustrativas del texto. Probablemente es más conocido, sin embargo, por el retrato d'Anicia Juliana, su promotora hacia el 512, entre Magnanimidad y Prudencia (fol. 6v.).

En los edificios analizados hasta ahora está ausente la decoración figurada. En Santa Sofía sabemos que ésta era inexistente, en el resto, sin duda, se trata de un problema ligado a la destrucción voluntaria o involuntaria de la decoración. Las descripciones de la Chalké, demuestran que estas decoraciones existieron como parte integrante de la arquitectura. Para encontrarla, sin embargo, estamos obligados a salir de la capital.

Un caso particular es la rotonda de San Jorge en Tesalónica. Convertida en iglesia hacia 520, esto comportó una nueva decoración musiva de su cúpula. Probablemente se presenta en ésta la *segunda venida* de Cristo.

El mejor ejemplo de promoción imperial se encuentra, sin embargo, en la iglesia de la Transfiguración del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí. Se trata de una promoción directa de Justiniano. La estructura del edificio no presenta ninguna particularidad remarcable, si no es el ser muy tradicional y alejada de la arquitectura hasta ahora descrita. En el ábside se nos muestra la Transfiguración de Cristo ante Juan, Santiago y Pedro. Tanto por algunos detalles iconográficos como por su calidad no hay duda de la presencia de artesanos de la capital.

También fue importante la intervención de Justiniano en los *Loca Sancta* constantinianos. En el caso de la Natividad en Belén (c. 560), por ejemplo, se transforma todo el edificio con una nueva cabecera triconca en que, si bien se pierde la intimidad martirial del santuario, se gana en una mayor monumentalidad e integración con el cuerpo de la nave.

Precisamente en estos momentos la importancia del flujo de peregrinos justificó la aparición de una serie de objetos muy modestos pero muy interesantes para conocer la realidad artística de algunos de los Santos Lugares. Destacan entre estos «*souvenirs*» religiosos las llamadas *ampullæ* de Tierra Santa de las que se conservan una importante colección en Monza (Tesoro del Duomo), llegadas como regalo de Gregorio Magno a Teodelinda, y Bobbio (Museo dell'Abazia). En esta misma categoría podemos clasificar una caja-relicario de madera con escenas de la vida de Cristo (Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani, finales del

VI o principios del VII) muy próximas por concepto a las que observamos en el Evangeliario de Rábula.

Sólo en algunos casos muy concretos las promociones provinciales se atienen a los modelos de la capital. Es el caso, por ejemplo, de San Juan de Éfeso (Selçuk, Turquía), donde su estructura en planta de cruz latina con un profundo *bema* muestra una solución similar a la que se ha supuesto para los Santos Apóstoles. Cabe decir, sin embargo, que se trata de una obra promocionada directamente por Justiniano, realizada entre el 548 y el 565.

Entre la arquitectura de esos mismos años se puede citar por su excelente conservación, la catedral de Sofía (Bulgaria; finales del VI). Anticipa fórmulas tan características del románico que la duda sobre su cronología aún persiste.

Otros contextos provinciales muestran una particular riqueza de restos, así como un claro alejamiento de la capital imperial. Es el caso del Egipto copto y la particular riqueza decorativa de las capillas del monasterio de Apolo en Bawit (Hermópolis), hoy mayoritariamente en el museo del Cairo. En sus decoraciones, principalmente de los siglos VI y VII, se reitera una vez y otra la Visión teofánica en el ábside acompañada del colegio apostólico.

Particular es también la arquitectura en Armenia, por un desarrollo de los alzados muy diverso, una excelente estereotomía y unas plantas muy elaboradas. Se pueden citar Santa Ripsima (Vagharshapat, c. 618) o las catedrales de Etchmiadzin (reconstruida en el siglo VII) y de Bagarian (c. 624-631).

Para concluir con este apartado hay que mencionar dos manuscritos surgidos de ámbitos cultos si bien alejados de la Corte. El primero es el llamado Génesis Cotton (Londres, BL, cod. Cotton Otto, B.VI), prácticamente destruido en el incendio de la biblioteca de Sir Cotton en 1731, se ha podido reconstruir parte de su extenso programa decorativo de más de doscientas imágenes gracias a haber servido como modelo para las cúpulas del génesis de San Marcos en Venecia (s. XIII). El manuscrito, que reproduce la versión griega del Génesis, ha sido adscrito a talleres de Alejandría. Un caso diverso es el Evangeliario realizado por el monje Rábula de San Juan de Zagba (Mesopotamia) hacia 586 (Florencia, Biblioteca Laurenziana, ms. Plut. I, 56). Entre sus ilustraciones destacan las escenas de la Vida de Cristo (fols. 3b-12b), la Crucifixión (fol. 13a) y la Ascensión (fol. 14a). En todos los casos nos encontramos ante un tipo de pintura continuadora de la *técnica compendiaria* helenística claramente matizada por la Antigüedad tardía y los distintos contextos de origen de las obras.

2.5 El «mosaico» artístico del Occidente romano-germánico

Sin duda, la problemática en el análisis de la antigua *pars occidentalis* está determinada por el asentamiento definitivo de los pueblos germánicos. Durante buena parte del siglo VI esto comportó que la producción artística se ralentizase, y que se aportasen pocas novedades respecto al siglo anterior. El caso ostrogodo es sensiblemente diferente debido a la personalidad de su rey, Teodorico. Su muerte en el 526, junto a la decisión de Justiniano de reconquistar Occidente y la caída

de Rávena en 540, puso freno a una interesante situación cultural en Italia, tal y como evidencia la producción artística. A pesar de su brevedad, el asentamiento de los ostrogodos en Italia es un excelente modo de analizar la complejidad cultural del momento. Cabe dedicar una atención especial, en este apartado, a Rávena y Roma. La primera, marcada por haber sido la última capital del Imperio de Occidente, jugó un papel estratégico para Bizancio; la segunda, capital mítica del Imperio y del cristianismo, fue el escenario en que se definió buena parte de la política mediterránea.

Teodorico (451/4-526) se convertía en líder indiscutido de los ostrogodos en el 470, habiendo pasado su infancia y adolescencia en Constantinopla como rehén del Imperio. Tras la caída de Rávena en manos de Justiniano se aplicó una *damnatio memoriæ* a su reinado. Todo este recorrido vital pudiera ser el de un emperador romano y, sin embargo, lo es de un monarca godo. Sin duda Teodorico es un ejemplo de la gran contradicción de su época, a mitad entre dos mundos, que parcialmente supo mantener separados.

Su primera atención se dirigió a la reorganización del territorio, fortificando con *castra* la frontera alpina y adecuando las defensas de las ciudades bajo su dominio: desde Roma hasta Rávena, pasando por Verona o Pavía.

Su atención a las ciudades demuestra una importante asimilación de los principios de la civilización romana. Un ejemplo es la fundación de Theodoricopolis, en *Rætia*, aún no identificada. De la mayoría de sus intervenciones sólo tenemos constancia por las referencias de Casiodoro o del Anónimo Ravenaico, y la presencia de su monograma en los ladrillos.

Sólo en Rávena, sin embargo, se pueden visualizar los resultados y el alcance de sus intervenciones, gracias a las obras conservadas, y se confirma a través de ellas lo que se anticipa a nivel político. Por una parte, su ocupación de la ciudad se inserta dentro de una lógica institucional continuista, aunque marcada por su adscripción arriana. Sus obras se concentraron en la mitad oriental de la ciudad, respetando la ciudad *quadrata* como el barrio de la catedral católica. Su intervención se dirigió a resolver los tres ejes principales con que relacionamos la *dignitas imperial*: el palacio, el templo y la tumba.

Del palacio conservamos relativamente poco: la capilla palatina y la fachada de uno de los edificios que lo componían. Sin duda la capilla es la que, merecidamente, mayor atención ha recibido. Se conoce hoy con el nombre de San Apolinar Nuevo si bien Teodorico la fundó como *Basilica Domini Nostri Iesu Christi*. Como estructura es relativamente sencilla, pues se trata de una planta de basílica de tres naves precedida por un nártex y cerrada por un ábside semicircular. Tanto por la planta como por la técnica constructiva el edificio se insiere en la más pura tradición romana de la cuenca del Po y el alto Adriático. En su concepto de *decoro* queda perfectamente clara la vocación imperial de su promotor.

Los muros de la nave central se presentan revestidos con un conjunto de mosaicos organizados en tres niveles. En el nivel superior veintiséis escenas sintetizan los episodios de la vida de Cristo. El nivel medio alterna las ventanas con figuras de santos. El nivel inferior muestra dos escenas de procesión. Ambos cortejos discurren en paralelo culminando junto al ábside. El del lado norte empieza en la

ciudad de *Classis* (Classe), el barrio portuario de Rávena. Desde Classe una procesión de vírgenes con coronas avanza encabezada por los Reyes Magos, quienes presentan sus ofrendas ante la Virgen con el Niño entronizados. En el lado sur el cortejo de mártires encabezado por san Martín sale del *Palatium* de Teodorico y culmina ante Cristo entronizado. En realidad ambas escenas son el resultado de la modificación del año 561, cuando ya bajo control bizantino el obispo cristiano Agnellus (556-569) convirtió el edificio arriano en un nuevo edificio católico bajo la advocación de San Martín *in cælo aureo*. Así, los miembros de la corte de Teodorico que con una disposición que parece la traducción post-antigua del Ara Pacis de Augusto (Roma), llegaban hasta la Virgen y Cristo, fueron transformados en vírgenes y mártires y el propio Teodorico transformado en san Martín.

También se ha conservado parcialmente el conjunto episcopal arriano. Los autores coinciden en identificar la catedral con la actual iglesia de Santo Spirito. Sin duda el elemento más destacado del complejo es su baptisterio. La estructura es de planta octogonal con cuatro ábsides que se proyectan hacia el exterior. En el interior sólo se conserva la decoración de la cúpula que repite la del baptisterio ortodoxo. El tema central es el bautismo de Cristo dentro de un gran *tondo*. En torno a éste, los apóstoles acuden en procesión divididos en dos grupos ante la *hetimasía*.

El mausoleo de Teodorico se eleva majestuoso y extraño en la que fuera una pequeña necrópolis ostrogoda, en el suburbio noreste de la ciudad. La estructura de dos pisos, resuelta exclusivamente con sillares, demuestra una excelente *estereotomía*. La cámara inferior está resuelta en planta de cruz cubierta con *bóveda de arista*. La cámara superior, circular, se cubre con un inmenso bloque monolítico de 300 toneladas. Una sencilla cruz, de la que quedan restos, decoraba esta última bóveda, bajo la cual puede verse aún el sarcófago de pórfido. Es una incógnita no resuelta el origen de un proyecto que se aleja tan radicalmente del resto de arquitectura ravenaica. El uso exclusivo de piedra blanca de Istria, y parcialmente el concepto, ha hecho vincularlo con el sepulcro de Diocleciano en Split. Por último, los nombres de los doce apóstoles situados en los salientes de la cubierta han sido interpretados como alusión al *Apostoleion* de Constantinopla.

Tras el brillante período ostrogodo, Rávena volvió al territorio imperial (540) convertida en capital del *exarcado*. Posiblemente ello justifique que encontremos aquí los mejores ejemplos de la difusión de modelos desde la capital, Constantinopla. La iglesia de San Vidal es, en este sentido, ejemplar. Iniciada por el obispo Ecclesius (521-532) en 528 y costeada por el rico comerciante Julio *Argentarius*, su construcción continuó bajo los obispos Urscino (534-536) y Víctor (538-545), hasta su consagración ya bajo Maximiano (†557) en el año 547. Se trata de un edificio de planta centralizada y doble casco. El perímetro exterior es octogonal y de dos pisos, con el ábside poligonal exterior en el Este. Un nártex de ábsides contrapuestos permite el acceso. El casco interior se organiza mediante ocho pilastras unidas por exedras cóncavas de dos columnas culminadas en arcos de medio punto. Desde aquí arranca una bóveda semiesférica de 17 m de diámetro que culmina a 30 m. En su construcción se usa la técnica local de inserción de tuberías de terracota que aligeran la bóveda.

Sin duda, el mayor atractivo del edifico reside en su extraordinaria decoración. Lo poco que resta del revestimiento en muros y pavimentos insinúa ya el alto nivel del conjunto. Los elementos escultóricos son de talleres proconesios que en estos momentos exportaban elementos preconfeccionados a todo el Mediterráneo. Acabados *in situ,* les fueron añadidos los monogramas de Urscino, Víctor y Julio *Argentarius*. Junto a esta decoración destacan los restos de escultura en estuco de gran calidad.

Es, sin embargo, en el profundo ábside donde el despliegue decorativo llega a su culminación con los magníficos mosaicos. En la cuenca absidal Cristo, entronizado sobre el orbe, acoge la ofrenda de Ecclesius presentado por un ángel, mientras a san Vidal le es concedida la corona del martirio. Flanqueando los tres grandes ventanales se pueden ver dos paneles con Justiniano y Maximiano, acompañados por la corte, en el lado norte, y a Teodora con su séquito femenino, en el lado sur. En la composición resuena el Ara Pacis augustea.

La coherencia del programa destaca en las imágenes que flanquean el altar en las lunetas superiores. En el lado sur, Abel y Melquisedec ofrecen sendos dones sobre un altar, en el lado norte, encontramos a Abraham en Mamré y durante el Sacrificio de Isaac. No hay duda de que se trata de reiteradas alusiones al altar del sacrificio a través del Antiguo Testamento.

Poco posterior, la iglesia de San Apolinar en Clase, costeada de nuevo por Julio *Argentarius* y consagrada por Maximiano en 549, se erige en ejemplo de la arquitectura ravenaica. Destaca su mosaico absidal, muy restaurado, donde una conceptual Transfiguración en que Cristo ha sido representado mediante la Cruz, se yuxtapone al mártir Apolinar dispuesto como orante. Una intervención del siglo VII, en época del arzobispo Reparatus, añadió, entre otras, una escena similar a la de Justiniano en San Vidal, protagonizada, en este caso, por Constantino IV Pogonatos (668-685).

Sin duda, el hermoso conjunto patrocinado por el obispo Eufrasio en Porec (Croacia), hacia mediados del siglo VI. Debe ser puesto en relación con la arquitectura ravenaica. Encontramos todos los elementos que la caracterizan, desde la planta a los mosaicos pasando por la escultura en estuco o reaprovechada. La cualidad de la decoración del ábside, con la Virgen entre ángeles y santos y escenas de la Anunciación es de una riqueza inusitada con el uso de todas las posibilidades desde el oro a la madreperla.

Conocemos algunos ejemplos del mobiliario de estas iglesias, como por ejemplo el sobrio púlpito en mármol proconesio de Agnellus (556-569) en la catedral de Rávena. Pero la pieza cumbre es sin duda la cátedra de Maximiano. Posiblemente realizada en Oriente, fue regalada al arzobispo por Justiniano. Su estado actual es el fruto de la reunión y reconstrucción durante el siglo XX de las placas de marfil que conformaban la decoración sobre una estructura de madera.

En el ámbito funerario, destaca la producción durante el siglo VI de elegantes sarcófagos en que destaca la cualidad del trabajo del relieve en negativo.

Al decidir, presionado por el avance de los hunos, trasladarse hacia Occidente, Alboinus, rey de los longobardos, lo hacía al frente de una población heterogénea. Tribus y etnias diversas, y una gran mezcla de religiones, caracte-

rizaba a una población que, además, no había tenido sino un contacto superficial con el mundo romano.

La primera ciudad conquistada fue *Forum Iulii* (Cividale) y allí surgió el primer ducado al mando de Gisulfo. Un sitio de tres años permitió conquistar Pavía y la primera capital del reino fue Verona.

A pesar de la distancia con el mundo romano, ya en el 590 los reyes Agilulfo y Teodelinda se convertían al cristianismo. No obstante ello, hasta el Sínodo de Pavía (698) esta decisión personal no se convirtió en política del reino. Quizás no sea una casualidad que este momento, en que también se normalizaron las relaciones con Constantinopla y Roma, coincidiendo con los reinados de Cuniperto (688-700) y Liutprando (712-744), haya sido considerado el punto culminante de la producción artística longobarda.

De los años finales del siglo VI se conocen las armas procedentes de tumbas masculinas, trabajadas a menudo con nielado y damasquinado, y las fíbulas y prendedores en entierros femeninos. Forman parte del repertorio tradicional germánico con una fuerte influencia goda. Destacan los numerosos ejemplos conservados en Cividale o los procedentes de Castel Trosino (Ascoli Piceno), Trezzo d'Adda (Milán) o Nocera Umbra (Perugia).

En torno al año 600 se detectan algunos cambios significativos. La llamada lámina de Agilulfo (Florencia, Museo del Bargello; c. 600) muestra la coronación del rey longobardo del 591 siguiendo una iconografía estrictamente imperial. Paralelos para esta escena los podemos encontrar en el arco de Constantino o en el *missorium* de Teodosio. Es interesante ver que en sus expresiones posteriores, por ejemplo en la cruz de Gisulfo, duque de Cividale, la corte se mantiene aún próxima a las formas germánicas.

De hecho, la aproximación de la pareja reinante al catolicismo bajo la presión del papa Gregorio Magno (†604), demuestra, en un cierto sentido, la asimilación de la tradición romana. En el palacio de Monza, Teodelinda encargó una decoración con las gestas de los longobardos que, si bien conocemos sólo por descripción, en cuanto a concepto depende de modelos surgidos en Constantinopla. Junto al palacio de Monza se erigió la basílica de San Juan Bautista (c. 600) y como dotación conocemos una cruz de Agilulfo y una corona votiva de su esposa también próximos a obras constantinopolitanas. Lo mismo podemos concluir ante el *Flabellum*, el peine y la gallina con sus polluelos, objetos del ajuar funerario de Teodelinda (†628). Precisamente en esos años, el papa regala a los reyes para el bautizo del hijo, Adaloaldo (603), unas magníficas cubiertas de oro, piedras preciosas y entalles, en que resuena aún la elegancia de los talleres romanos. Sin duda, la conexión entre la monarquía longobarda y el ámbito imperial dio sus frutos de manera eficaz. Quizás, pues, no sea aventurado situar en este momento una pieza como el díptico consular de Boecio (c. 487), que fue pintado, después del 604, con retratos de Gregorio Magno, Ambrosio y Agustín, y la resurrección de Lázaro en sus caras internas.

En estos primeros años, sabemos que los palacios de las capitales fueron, en esencia, los reformados por Teodorico. Un magnífico ejemplo de reutilización es la iglesia de San Salvador del Campello sul Clitunno (Perugia) (s.VII), don-

de, junto a sus sorprendentes formas, destaca la decoración del siglo VIII con el Salvador entre Pedro y Pablo, muy próxima a decoraciones contemporáneas de Santa María *antiqua* (Roma).

Al margen de este caso extremo la arquitectura se mantuvo fiel a esquemas tardo-antiguos, a menudo de origen oriental. Se pueden destacar la primera fase de San Salvador de Brescia, con cabecera triabsidiada, o el baptisterio de Lomello (Pavía), con planta de cruz brazos en herradura y cúpula de ocho paños, ambos en la segunda mitad del VII. En su segunda fase, de hacia 753, San Salvador de Brescia se convierte en una basílica de tres naves. La decoración de estucos y pictórica, de altísimo nivel, ha de situarse ya pues bajo el dominio carolingio. También San Salvador de Spoleto (inicios siglo VIII) tiene planta basilical. En este caso se reforma un edificio de los siglos IV-V. Destaca un interior en que la reutilización de columnas, capiteles y arquitrabes da un aspecto antiquizante casi más próximo a experiencias del románico que de estos primeros siglos del medioevo.

Un caso excepcional es el llamado «Tempietto Longobardo» en Cividale del Friuli. Se trata aquí de una pequeña capilla palatina vinculada a la *gastaldía* ducal de mediados del siglo VIII. El aula, rectangular, es mucho más alta que el presbiterio, resuelto con tres ábsides cubiertos con *bóveda de cañón*. La excepcionalidad del conjunto reside en su decoración de estuco y pintura, uno de los ejemplos mejor conservados, a pesar de su excesiva restauración, del medioevo occidental.

Precisamente, en los años centrales del siglo VIII, Cividale pasa por un momento excepcional en su producción escultórica. Quizás tenga ello que ver con la coincidencia de Ratchis, duque entre 737 y 744, y Calixto, obispo por esos años. Del primero nos ha llegado el altar conservado en el museo catedralicio. La proximidad en el resultado con obras visigodas y merovingias contemporáneas es notable. La reciente restauración y su estudio han permitido identificar su policromía y constatar el uso de incrustaciones de pastas vítreas y apliques de metal para completar el efecto de algunas figuras. No menos excepcional es la fuente bautismal del obispo Calixto que acompaña al altar de Ratchis en la disposición museográfica actual.

La supuesta vinculación oriental del Tempietto Longobardo pudiera explicar el otro gran edificio singular: Santa María *foris Portas* (Castelseprio). En su ábside principal se encontró, a mediados del siglo XX, un ciclo de pintura mural de la infancia de Cristo que ha sido reconocido unánimemente por su altísima cualidad y belleza. La vinculación con la pintura bizantina es más que evidente y precisamente esto ha comportado una absoluta discrepancia en las cronologías, fechando el conjunto entre los siglos VI y X. No se puede descartar que la mitad del siglo VIII permitiera la realización de un conjunto de estas características.

En un caso análogo al de Teodorico, justo cuando se alcanzaba la madurez, el reino longobardo, concretamente la *Longobardia maior*, desaparecía bajo la conquista carolingia (774). Un buen ejemplo del nivel adquirido es la cruz de Desiderio (Brescia, Museo Santa Giulia, fines del siglo VIII) que podría cerrar simbólicamente la serie de cruces que empieza con Gisulfo y sigue con Agilulfo.

Baste como referencia a su refinamiento el magnífico cristal pintado con los supuestos retratos de Gala Placidia y Valentiniano III. Empezaba en este momento el florecimiento de la *Longobardia minor.*

La antigua capital imperial es en estos momentos uno de las ámbitos más complejos e interesantes. Tras la breve dominación ostrogoda pasó a dominio bizantino y hasta el 730, ya en plena crisis iconoclasta, la elección del papa tuvo que ser convalidada por el emperador. En paralelo, a través de figuras como Gregorio Magno (590-604), los papas empezaron a definir la especificidad política de Roma como capital del reino pontificio que iba a consolidarse a partir de mediados del siglo VIII. Roma, donde los papas habían asumido todos los ámbitos del poder, empezaba a erigirse en contrapoder de Constantinopla y en referente político de Occidente. Curiosamente, o precisamente, todo ello sucedía siendo la nómina papal casi exclusivamente griega, entre 678-752, y mientras la ciudad veía llegar a los exiliados de la conquista musulmana de Jerusalén (640) y del inicio de la iconoclastia (727). Esta importante afluencia oriental fue determinante en varios aspectos que van desde la liturgia a la doctrina, pasando por el arte. El hecho más trascendental iba a ser, sin embargo, el nuevo enfoque del culto a los mártires a través de las reliquias.

Roma culminó, desde el punto de vista urbanístico, su cristianización en este periodo. Esta enorme ciudad se fragmentó en pequeñas núcleos de habitantes que se agruparon en torno a las puertas de su muralla, las principales vías y las tumbas de los principales mártires, cerca del palacio de los pontífices en Letrán y, sobre todo, cerca del río, en el antiguo Campo de Marte. El importante declive demográfico sufrido tras más de un siglo de convulsiones justifica esta desestructuración urbana. En paralelo, a la red parroquial de *tituli*, se empezó a añadir una importante red asistencial formada por *xenodokia* y *diaconias*. De estos últimos conjuntos conservamos aún edificios emblemáticos como San Teodoro, Santa María in via lata o Santa María in Cosmedin.

Durante estos siglos, además, se completó la ocupación física y simbólica de toda la ciudad por parte de los cristianos. En primer lugar se construyeron las primeras iglesias en torno al viejo Forum. La primera es Santos Cosme y Damián, por iniciativa de Félix IV (526-530). Le siguieron Santa María *antiqua*, a mediados del siglo VI y San Adriano al Foro Romano, con Honorio I (625-638). En 609 había tenido lugar un hecho aún más insólito en la tradicional Roma, por iniciativa de Bonifacio IV y concesión del emperador Focas, se transformaba por primera vez un templo pagano de la ciudad en iglesia católica. Se trata, ni más ni menos, que del *Pantheon*, convertido en Santa María *rotunda* y dedicado a la Virgen y todos los mártires.

No hay duda de que el mayor esfuerzo constructivo fue dirigido a las reformas y reutilización de edificios preexistentes. Es el caso de Santos Cosme y Damián, donde la instalación religiosa supuso una mínima intervención arquitectónica. Una parte importante de esta intervención, sin duda se refiere a la decoración del espacio. Se conserva el mosaico absidal, aunque muy restaurado. Su iconografía iba a convertirse en un clásico de la Edad Media romana con Cristo en el centro sobre el Jordán y Pedro y Pablo presentando a los santos titulares

ante Cristo, seguidos muy de cerca por los promotores del edificio. La rotundidad escultórica de los personajes pertenece aún al mundo tetrárquico.

La nueva actividad de Roma como principal centro de recepción de peregrinos iba a determinar una parte importante de las nuevas construcciones. Así, por ejemplo, Pelagio II (579-590) decidió la construcción de una iglesia sobre la tumba de san Lorenzo. Buena parte de ésta se conserva en el presbiterio de la actual. Pensada para recibir a los peregrinos, la nueva basílica, semienterrada, iba a preservar en el centro la tumba del mártir, creando entorno dos niveles de circulación perimetral. Aún son impresionantes las columnas reaprovechadas que definen el perímetro inferior. De este edificio se conserva, además, la decoración en mosaico de su arco triunfal.

Idéntica fue la intervención proyectada en el cementerio de santa Inés en la vía Nomentana, por Honorio I hacia el año 630. Santa Inés extramuros es quizás el mejor ejemplo de esta tipología de iglesia-relicario vinculada a la tumba de un mártir. Conserva, además, la decoración en mosaico de su ábside.

Probablemente se deba atribuir a Pelagio II la importante reforma del ábside de San Pedro del Vaticano. También aquí el flujo de peregrinos debió incrementar notablemente y ello debía de entrar en conflicto con el desarrollo de las celebraciones litúrgicas. Por ello se construyó una cripta anular semienterrada en torno al sepulcro con accesos desde el transepto, mientras se colocaba el altar sobre la memoria del apóstol. La nueva disposición, probablemente muy efectiva, iba a ser imitada frecuentemente, especialmente en época carolingia.

No hay duda de que el momento estuvo marcado por la llegada y por la producción de objetos de marcado gusto oriental. Destacan por encima de todos los iconos. De principios del siglo VII se conserva la Virgen *Hodighitria* del Pantheon, de esos mismos años o quizás de hacia 700 la Virgen conservada en Santa Francisca Romana procedente, quizás de Santa María *antiqua* y, con una cronología igualmente confusa, la *Madonna della Clemenza* conservada en Santa María en Trastevere. Como vemos pues, el panorama pictórico de la Roma de los siglos VII y VIII se caracteriza por la convivencia de apuestas formales muy diversas, complementarias sin duda, que son la expresión de los distintos niveles de sensibilidad y de mensaje tanto de los promotores como de los receptores de las obras.

Un caso paradigmático es Santa María *antiqua*. La antigua aula de recepción palatina se convirtió durante el siglo VII en uno de los santuarios más atendidos por la promoción papal. Su destrucción y posterior abandono tras el terremoto del 843 lo convirtieron en un conjunto cerrado en el que se dispone de una secuencia continua de la pintura romana entre mediados del siglo VI y mediados del siglo IX. Para el periodo que nos ocupa es significativa la comparación de las distintas fases del llamado muro del *palimpsesto*. En la fase más antigua encontramos restos de una excelente María Reina resuelta en un modo extático; sobre ésta siguió hacia el año 600 una Anunciación que sorprende por el resultado naturalista. Por encima de ella, a mediados del siglo VII, se decoró nuevamente, ahora con una teoría de Padres de la Iglesia en que se abría paso la conceptualización de la figura.

Ya a inicios del siglo VIII el papa Juan VII (705-707) decoraba todo el presbiterio. En los retratos de apóstoles encontramos un bello compromiso entre

conceptualización y naturalismo helenístico. El resultado, sin embargo, resulta muy alejado, en cualquier caso, de los restos de mosaico del oratorio que el mismo pontífice dedicó a la Virgen en San Pedro del Vaticano. A modo de cierre del periodo analizado, la capilla de Teodoto, siempre dentro de Santa María *antiqua*, con su magnífica crucifixión de origen palestino y las vidas de santos Julita y Quirico en los muros, nos ofrece una última posibilidad formal con una resolución muy dibujística y una presentación «realista» de los hechos que debía de conmocionar al espectador.

Un solo manuscrito se conoce procedente, quizás, de Roma, los llamados Evangelios de San Agustín (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 286, finales del siglo VI). Llevado a *Britania* por Agustín de Canterbury, conserva sólo dos páginas ilustradas con Lucas y la vida de Cristo (fols. 125r y 129v). Sin duda muy poco para valorar la producción libraria en Roma.

Desde las últimas grandes expresiones artísticas de matriz imperial en la antigua *Hispania* la producción siguió un itinerario artístico libre de dirección, o en cualquier caso, marcado por el centro cultural occidental del momento, cual era el Norte de África.

No hay duda de que la instalación de los visigodos, tras la derrota de Vouillé ante los francos (507), comportó una subversión del orden establecido. Sería absurdo, sin embargo, esperar ya un cambio en la producción artística. El poder estaba dividido, en estos momentos, entre una aristocracia hispano-romana que perdía influencia económica, una clase episcopal también hispano-romana que progresivamente debía compartir su cuota de poder con un episcopado arriano sostenido por los visigodos, y una aristocracia visigoda que aún tenía que definir sus posiciones, interna y externamente.

Lo producido en el siglo VI, o bien no se distingue de lo anterior porqué seguía siendo de y para autóctonos, o refleja un realidad testimonial de clara raíz germánica para los objetos. Para esto último, pueden ser citadas las diversas fíbulas y placas de cinturón procedentes de algunos ajuares funerarios. Un asentamiento como el del poblado de el Bovalà (Seròs, Segrià) (siglo V-713/720) nos informa de la realidad rural de una pequeña comunidad en que urbanismo y arquitectura doméstica se sitúan en niveles básicos, mientras la arquitectura religiosa no evidencia una separación respecto a los usos hispano-romanos. Es más, tanto los restos del cancel, como su fuente bautismal (Museu de Lleida, segunda mitad del siglo VI) muestran una profunda continuidad con la escultura hispano-romana, acaso profundizando en el gusto por la bidimensionalidad y la abstracción que ya encontramos en el siglo V.

El cambio fundamental en el plano artístico, como consecuencia de un cambio socio-cultural determinante, se produjo hacia el último cuarto del siglo VI. Coincidieron en ese momento varios factores ligados todos ellos al gobierno de Leovigildo (568/9-586). En primer lugar se fijó la corte definitivamente en Toledo, en segundo lugar se suprimió la ley que prohibía los matrimonios mixtos. Esta última norma había de provocar, en breve, el tercer gran cambio: la conversión al catolicismo en el año 589 por parte del hijo de Leovigildo, Recaredo (586-601). A todo esto cabría añadir la convivencia forzosa del reino visigodo

con las posesiones bizantinas de la costa de la antigua *Bética* hasta el 625, como consecuencia aún de la conquista justinianea.

No puede ser casual que el propio Leovigildo decidiera, en el año 578, como ya hiciera Teodorico, la fundación de una nueva ciudad, Recópolis (Zorita de los Canes, Guadalajara). Poco se conoce de la «Ciudad de Recaredo». De la iglesia se puede analizar sobre todo la planta, basilical con un imponente transepto, culminada en un profundo ábside rectangular en el exterior y semicircular en el interior. La compartimentación del espacio ya es, aquí, importante como demuestran los canceles a bisel conservados. Este edificio es esencial porqué desconocemos la arquitectura contemporánea de otras capitales como Toledo, Córdoba, Mérida, Tarragona o Valencia.

Precisamente es en la arquitectura donde se ejemplifica mejor el tipo de cambio que empezó a producirse a finales del siglo VI. El mejor primer ejemplo de esta «nueva» arquitectura es sin duda la iglesia monástica de Santa Lucía del Trampal (Alcuéscar, Cáceres). El edificio, a pesar de las modificaciones sufridas con el tiempo, nos muestra de manera casi paradigmática la concepción del espacio que definió a los edificios de época visigoda, así como la modalidad constructiva destinada a imponerse en el cuadrante noroccidental de la península. Sus paramentos son de grandes sillares asentados a hueso que aparecen combinados aún con sillarejo. De su planta, lo más notable es el estrechamiento de la nave central antes de llegar al transepto. Superando este cuello de embudo, marcado por un doble cancel, se accede a un transepto de la anchura del edificio, dividido en siete tramos irregulares, cuyos arcos transversales apoyan en columnas, que se abren a tres ábsides. Los tramos frente a cada ábside están cubiertos con bóveda, y cada uno de estos ámbitos estaba cerrado mediante canceles. Una arquitectura fruto de una liturgia hispánica que establecía de modo muy rígido la separación entre oficiantes, clero no oficiante, y fieles.

No hay duda, sin embargo, que reducir la arquitectura de época visigoda a este nuevo planteamiento sería traicionar la pluralidad de enfoques del territorio peninsular durante los siglos VI-VII. En este sentido, una arquitectura de raíz más tradicional, tanto en los modos constructivos como en la concepción del espacio siguió existiendo. El mejor ejemplo es el antiguo centro episcopal de *Egara* (Terrassa, Vallès Occidental) que durante los siglos VI y VII llegó a su desarrollo máximo. Recientes trabajos de excavación han puesto de manifiesto cómo una buena parte del grupo episcopal, en especial el edificio funerario de San Miguel, pertenecen a este momento. Es importante subrayar que se trata de una sede episcopal, lo que nos sitúa por primera vez, y única en el contexto hispano-visigodo, frente a una promoción del más alto nivel. Curiosamente, nada tiene que ver con el Trampal.

Mientras Egara resta un tanto aislado, el Trampal iba a tener una reconocida descendencia. A pesar de las diatribas sobre la adscripción de San Pedro de la Nave (Zamora) o Santa María de Quintanilla de las Viñas (Burgos) a finales del siglo VII o a la primera mitad del siglo VIII, nada hay en ellas que pueda haber llegado exclusivamente con el emirato omeya de Córdoba. Más aún cuando la presencia bizantina en la península se prolonga hasta el 625, por no referirnos al vínculo,

más sutil, de Toledo con Rávena. Estos edificios son, de hecho, expresión de una síntesis entre tradiciones locales y foráneas en un contexto visigodo marcado profundamente por la liturgia hispánica.

San Juan de Baños de Cerrato (Palencia) es una fundación del monarca Recesvinto de hacia el 661. Así al menos lo afirma la larga inscripción conocida. En este caso se trataba de un edificio basilical con una cabecera similar a la del Trampal. Destaca aquí la separación de las naves mediante columnas, en que los capiteles han sido esculpidos siguiendo modelos corintios, reinterpretados en una versión más carnosa. Del nuevo empeño decorativo son buena muestra los frisos de técnica biselada. Destaca la estereotomía de los grandes sillares que incluso construyen la bóveda de herradura del ábside mayor.

La misma técnica encontramos en San Pedro de la Nave y en Quintanilla de las Viñas. La primera, además, hubo de ser trasladada por la construcción de un embalse en 1930 y eso permitió comprobar cómo, efectivamente, se trata de grandes sillares asentados a hueso. En San Pedro de la Nave la compartimentación de espacios llega al paroxismo, siguiendo un esquema ya presente en el Trampal y que quizás dependa de las necesidades monásticas de todos ellos. En Quintanilla, la separación de la cabecera fue prevista mediante un marcado transepto.

El hecho distintivo de esta arquitectura de finales del siglo VII o inicios del VIII está en la elaboración de complejos programas decorativos en que, además, se incorpora una figuración que juega un papel central. En el caso de San Pedro de la Nave los capiteles con el sacrificio de Isaac y Daniel en el foso de los leones forman parte de un completo programa que sigue en las basas. Mucho más elaborado es el programa de Quintanilla de las Viñas, complicado además por el hecho de hallarse algunas de sus piezas descontextualizadas. Además de las figuras del Sol y la Luna destacan las imágenes de Cristo (?) y María (?) acompañadas por ángeles. Sin duda la novedad, en esta última iglesia, que posiblemente restó inacabada, es la decoración exterior, pues no se conocen otros casos en que el empeño decorativo se expanda hacia los muros externos de un modo tan profuso. Aquí los anagramas, en parte ilegibles, tiene una clara resonancia constantinopolitana y ravenaica. Sin duda, gracias a estas iglesias encuentran su explicación tantos fragmentos de escultura figurada hoy fuera de su contexto original. Sirvan como ejemplo una losa figurada de Narbona, la pilastra con los milagros de Cristo en San Salvador de Toledo o el capitel con los evangelistas de Córdoba.

Las características formales de esta figuración no están lejos de las que se encuentra en contextos contemporáneos como el Hipogée des Dunes o el altar de Ratchis. Es interesante, además, el que la escultura hispano-romana de los siglos IV-V, como es el caso de los sarcófagos de la Bureba, Écija o Alcaudete, ya mostrara esta predilección por el relieve en negativo y una alta abstracción figurativa.

Todas estas decoraciones han dado pie a suponer la producción de manuscritos ilustrados. Especialmente, las vinculaciones que se pueden establecer entre los capiteles acompañados de inscripciones en San Pedro de la Nave y la ilustración hispánica del siglo X, así como el florecimiento, durante la primera mitad del siglo VIII, de una miniatura merovingia, refuerzan esta hipótesis. Como único manuscrito conservado, sin embargo, sólo resta el llamado Oracional de Verona.

El manuscrito, de Tarraco, llegó a la ciudad italiana probablemente con la huida de la comunidad tarraconense a principios del siglo VIII. Su sencilla decoración anicónica no permite argumentos en favor de una gran ilustración de manuscritos.

Otras iglesias completan el panorama de la arquitectura de época visigoda. Una de las más conflictivas es Santa María de Melque (Toledo) cuya cronología fluctúa entre los siglos VII y IX. Destaca la planta central de cruz griega completamente abovedada y el ábside semicircular en el interior. Sus paramentos de sillería, se complementan con el uso de *opus cæmentitium*. La principal novedad, respecto a los ejemplos tratados, sería el uso de decoración en estuco. No menos problemática ha sido la adscripción cronológica de San Fructuoso de Montélios (Braga, Portugal), fechada según los autores en el siglo VII o en el XI. *Martyrium* del obispo Fructuoso (†665), sus características ya sea en planta o en alzado, no pueden por menos que recordar el llamado mausoleo de Gala Placidia (Ravenna). En Valencia, la capilla absidial de la catredral en forma de cruz, conocida popularmente como «cárcel de san Vicente», constituye uno de los escasos restos conservados de edificio visigodo en una ciudad importante, con una destacada bóveda de cañón y unos canceles decorados que compartimentaban el espacio, separando a las distintas categorías de fieles.

Comparten todas estas iglesias las pequeñas dimensiones, la división del espacio y su desnudez. Sólo esta última es una falsa impresión debida al paso del tiempo. Es ilustrativo el caso del mobiliario litúrgico. Ya se ha aludido a los canceles de Recópolis, o el Bovalà. Diversos otros ejemplos se conservan en Toledo, Barcelona o Tarragona, por citar algunos de los más relevantes. Un caso particular de reutilización de estas piezas lo encontramos en Santa Cristina de Lena (c. 850) donde el *fastigium* se realiza, en parte con piezas de cancel de la segunda mitad del siglo VII .

Pero sin duda las obras conservadas más espectaculares son las coronas votivas. En 1858 en Guarrazar (Toledo) y en 1926 en Torredonjimeno (Jaén) aparecieron sendos tesoros enterrados posiblemente debido a un peligro inminente que siempre ha sido relacionado con la conquista islámica. Destaca el conjunto de coronas ofrecidas por distintos monarcas, entre las que sobresalen Suintila (621-631) (perdida) y Recesvinto (649-672) (Madrid, MAN). Esta última pieza, de 20 cm de diámetro, realizada en oro y con granates, zafiros y cristal de roca, nos permite hacernos idea del lujo que pudo acompañar estas iglesias y a la corte que las frecuentaba, la inscripción suspendida «†Recesvinthus rex offeret» da testimonio del orgullo del monarca ante tal ofrenda que supera notablemente a la de Teodelinda en Monza. Nos hallamos aquí ante una calidad y unos productos que solo podrían encontrar paralelos en Roma o Constantinopla y que nada tienen que ver con la orfebrería goda de los siglos V y VI.

Algunas jarras y patenas de bronce y, especialmente, un incensario procedente del Bovalà también justifican el contacto con oriente a través, probablemente, del comercio y la presencia bizantina en la Península.

La cristianización de las islas británicas empezó casi como una romanización. El punto de partida era una cultura celta ancestral en la mayor parte del territorio y una superficial presencia romana en Britania que se reflejaba, sobre

todo, en un expresión urbana mínima de la que pueden ser ejemplo Bath (*Aquæ Sulis*, c. 43 d. de C.) o Londres (*Londinium*, c. 50 d. de C.), y los *valla* de Hadriano y Antonino. Quizás sea por ello que el concepto artístico medieval alcanzó aquí su madurez, durante los siglos VII a VIII, de modo más rápido a través de una fusión de los elementos céltico, germánico y romano. El resultado, de gran originalidad, se aleja notablemente de los cánones del mundo mediterráneo.

Hay que distinguir entre las zonas de cultura celta que abarcan la isla de Hibernia (Irlanda), y de ahí el nombre de arte hibernio, Escotland o Alba (Escocia), Cymru (Gales) y Kernev (Cornualles), y la zona de cultura anglosajona centrada en la antigua *Britania* (Inglaterra). No siempre va a ser simple distinguir entre obras hibernias y anglosajonas, pues una de las características, debida en parte al movimientos de los misioneros, va a ser la interacción mutua. A estos dos factores hay que añadir la influencia romana directa vinculada al hecho religioso. De una parte ésta se hizo presente mediante los libros que llegaban desde Italia como modelos. En otros casos, el vehículo fue la importación directa de obras o artífices. Es por ejemplo el caso de Benedict Biscop quien entre 653 y 685 viajó cinco veces a Roma de donde volvió con pinturas sobre tabla para decorar Monkwearmouth y Jarrow e incluso artesanos capaces de trabajar *more romano*.

Ante la ausencia de una estructura urbana dentro del ámbito celta, el territorio se estructuró en torno a la red monástica. Destacan los monasterios de Cill Dar (en inglés Kildare), Ard Mhacha (en inglés Armagh), Cluain Mhic Nóis (en inglés Cloinmacnoise), Gleann Dá Loch (en inglés Glendalough) e Iona. Su arquitectura sólo es conocida para momentos más avanzados pues hasta el siglo X se construyó casi exclusivamente en madera. Entre las primeras experiencias de arquitectura en piedra se puede citar la iglesia de Ard Mhacha (c. 788), que no va más allá de una sencilla aula rectangular.

Se evidencia aquí el punto de partida diverso de la zona bajo dominio anglosajón. En la antigua *Britania*, la llegada a finales del siglo VI de Agustín de Canterbury como evangelizador enviado desde Roma iba a propiciar el desarrollo de una primera arquitectura en piedra. Entre los ejemplos más antiguos tenemos la iglesia monástica de los Santos Pedro y Pablo de Canterbury (Kent; c. 613). Se trataba de un edificio de nave única rematada por un ábside semicircular y flanqueada por naves laterales de carácter funerario comunicadas con la central. La estructura fue construida con ladrillo romano y sillares en los ángulos. Un esquema más elaborado lo encontramos en Todos los Santos de Brixworth (Northamptonshire, c. 675). La sencilla y ancha nave se abría, mediante una serie continua de arcos, a un pórtico en U que circundaba todo el perímetro. Coincidiendo con la puerta este pórtico era interrumpido por un nártex de dos pisos muy próximo a los posteriores *westwerke* carolingios. En el lado oriental, un gran presbiterio cuadrado precedía al profundo ábside semicircular, algo elevado y que presentaba una cripta anular a modo de deambulatorio externo.

En Old Minster (Winchester, Hampshire; c. 648), la nave central con dos alas, a modo de transepto, culminaba en un ábside rectangular. Mientras, en Jarrow y Monkwearmouth (Tine & Wear, Durham, c. 685) se podía encontrar el vestíbulo de dos pisos comunicados con la nave. Como se puede ver en la

pequeña San Juan de Escomb (Durham), la arquitectura es aquí de sillarejo de época romana reaprovechado.

Posiblemente el desarrollo de esta arquitectura justifica el que sea en *Britania* donde encontremos los ejemplos más antiguos de relieve escultórico en piedra. Principalmente se trata de cruces exentas de las que destacan los ejemplos, de fines del siglo VII, de Ruthwell y Bewcastle (Dumfriesshire) y Acca (Hexham).

Sin embargo dos son los ámbitos característicos de la producción artística insular: la orfebrería y los manuscritos. En el trabajo de los metales siempre va a estar muy presente la expresión precristiana, sea ésta céltica o germánica. El tesoro de Sutton Hoo (Suffolk, c. 625), barco y ajuar funerario del rey Raedwald de Anglia oriental, nos las muestra combinadas. En las piezas destaca el trabajo del bronce en las hebillas de cinturón o el gusto por los granates engarzados así como la combinación del entrelazo con una figuración zoomorfa muy estilizada. Junto a éstos, diseños geométricos de trísqueles y espirales de la tradición de *La Tène* ornan vasos de suspensión y agujas. En julio de 2009 ha aparecido en Staffordshire un conjunto de más de 1.500 objetos con un total de 5 kg de oro y 1,3 kg de plata. Es difícil hacer aún una valoración, si bien no hay duda de que enriquece el panorama de esta primera orfebrería hiberno-sajona en la línea marcada por Sutton Hoo.

Se conocen mucho mejor los objetos procedentes de Hibernia. Por una parte las *fíbulas* de tipo *penannular*, entre las que destaca la de Tara (Dublín, National Museum of Ireland; siglo VIII). Se trata, en todos los casos, de objetos de prestigio representativos del *status* social. Trabajados en plata, hasta el siglo IX usaron el revestimiento de oro con profusión. Es en esos años, entre finales del siglo VII e inicios del VIII, cuando el desarrollo técnico llegó a sus niveles más altos. Se puede ver en el conjunto de Ardach (en inglés Ardagh), en que destaca un magnífico cáliz, o en la patena del conjunto de Derrynaflan ambos en Dublín (National Museum of Ireland; siglo VIII). La combinación entre la plata bruñida y las aplicaciones de granates, ámbar y cristal *millefiori*, junto al limitado uso del oro ha dado pie a llamar fase policroma a este momento. Toda esta producción al trasladarse con los misioneros al continente dio lugar a importantes obras a lo largo del siglo VIII. Es el caso, por ejemplo, de la cubierta posterior del evangeliario de Lindau de inicios del siglo VIII (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 1), de la cruz de altar de Bischofshofen (Salzburg, Dommuseum) donada por el obispo Rupert de Salzburg (†718) o del cáliz donado por el duque Tasilón al monasterio por el fundado en Kremsmünster (777-788).

Sin embargo, el ámbito predilecto de fusión entre el mundo cristiano y la tradición céltico-germánica insular fue sin duda el de los libros litúrgicos. El mundo celta, asumiendo el carácter divino del Verbo, concentró en la presentación de la palabra escrita, como expresión directa de la divinidad, toda su energía creativa.

Ya en las obras más antiguas, como el *Cathach* de san Columba (Dublín, Royal Irish Academy, c. 600-630), se trasladan los diseños de la orfebrería a modestas iniciales. Poco después, con el *Evangeliario* de Darú (Durrow en inglés) (Dublín, Trinity College Library, 57; c. 650), encontramos ya definido el concepto de libro y de su decoración en el mundo irlandés. Por una parte

comparecen aquí las llamadas *carpet pages* al inicio de los evangelios como verdaderos tapices que reproducen agotadoras superficies de espirales, trísqueles y otros elementos geométricos. Junto a éstas, la presencia de los evangelistas sólo puede responder a un esquema que procede del mundo romano, sin embargo las figuras han sido tratadas aquí como si la tradición de origen no existiera. Cada uno de ellos se presenta a través del animal que lo simboliza pero tratado en un modo bidimensional y geométrico traducción al pergamino de un esmalte o un vidrio *millefiori*.

Sin duda, uno de los códices que mejor muestra los cambios que se están produciendo en el paso del siglo VII al VIII es el Evangeliario de Lindisfarne (Londres, Britsh Library, Cotton Ms. Nero D. IV) que ha sido considerado el primer manuscrito insular o hiberno-sajón maduro. Realizado por el obispo Eadfrith entre el 698 y el 721, el códice se abre con la carta de Jerónimo al papa Dámaso, a continuación las tablas de los cánones y finalmente la selección de textos de los cuatro evangelios. Las páginas de *incipit* demuestran un desarrollo ya muy maduro del uso de las iniciales como elemento decorativo (fols. 3, 27, 29, 95, 139 y 211) que se anticipa al románico y en que la referencia al trabajo del metal sigue siendo muy presente. Como en la orfebrería, códices como los evangeliarios de Echternach (París, BNF, lat. 9389) y Saint Gallen (Stiftsbibliothek, 51), trasladan al continente la creatividad insular.

Culminación y compendio de este concepto de códice es el Libro de Cheanannais (Kells en inglés) (Dublín, Trinity College Library, 58; finales del siglo VIII). Realizado quizás en Iona, la riqueza de su aparato decorativo supera cualquier expectativa. La abstracción de las figuras se lleva al grado máximo y compite con la fantasía de las grandes iniciales. Hasta cuarenta pigmentos se han usado para realizar el libro que sólo con este dato ya demuestra el alto valor que se concedió a su elaboración.

Los manuscritos del ámbito anglosajón muestran una orientación sensiblemente diversa, con una mayor atención a los modelos y mayor renuncia a la propia tradición. Es paradigmático el *Codex Amiatinus* (Florencia, Biblioteca Laurenziana, Amiatinus 1; c. 716), una de las tres biblias comisionadas por Ceolfrith, abad de Monkwearmouth y Jarrow. Se trata de una copia del *Codex grandior* del monasterio de *Vivarium*, realizada en el *scriptorium* northumbrio. El folio 5 con Ezra escribiendo ante su *biblioteca*, evidencia que el ilustrador intentó reproducir con la mayor fidelidad lo que el *Codex grandior* le ofrecía, renunciando a un concepto propio. Sirva como comparación la figura de Mateo en el fol. 25v de Lindisfarne que, en cambio, muestra la síntesis de ambos mundos. En el *Codex Aureus* de Canterbury (Estocolmo, Kungliga Biblioteket, cod. a. 135; c. 750) vemos la evolución de esa fidelidad a los modelos, si bien en las páginas de *incipit* también aflora la orfebrería caligráfica característica del mundo hiberno-sajón.

El asentamiento germánico no supuso, a nivel cultural, una ruptura radical con la realidad galo-romana. La importante romanización de la Galia, el hecho de tratarse de una minoría y la rápida conversión al cristianismo permitió a los francos un asentamiento y una fusión con el elemento autóctono menos traumático que en otras partes de Occidente.

Buena muestra de ello son las pocas alteraciones en el urbanismo de las numerosas ciudades galas, donde el único factor destacado es la continuidad de intensificación en la construcción de las iglesias. Al lado de antiguas capitales como Tréveris, pequeñas ciudades empezaron a adquirir un protagonismo destacado. Es el caso de *Lutetia* que con Clodoveo (466-511) se convirtió en París, capital del nuevo reino. En la nueva capital, el monarca fundó la basílica de los Santos Apóstoles, como si de una nueva Constantinopla se tratara. El edificio de setenta metros y cinco naves, pretendía, sin duda, competir con las mayores construcciones imperiales. No es extraño que Gregorio de Tours (538-594) recuerde que la victoria de Clodoveo contra los alamanes fue precedida, como la de Constantino en el puente Milvio, por la visón de Cristo.

Poco se conoce, sin embargo, de la arquitectura merovingia, si bien conservamos un gran cantidad de descripciones, especialmente en la *Historia Francorum* del citado Gregorio. De lo conocido se puede decir que no hay grandes rupturas con las obras anteriores, ni constructivas, ni tipológicas. Se sigue usando el ladrillo, la piedra en aparejo pequeño y la terracota. Las plantas pueden ser basilicales o cruciformes. Entre los edificios conservados es obligado citar San Pedro de Vienne (Dauphiné). Partiendo de un ábside del siglo IV se construyó una gran basílica monástica en el siglo VI. Confirma esto la continuidad monumental, y no sólo urbanística. Se conservan aún los muros perimetrales, caracterizados por grandes arcos ciegos, que iban a convertirse en un elemento recurrente de la arquitectura merovingia, como elemento articulador del interior de la, en origen, única nave del edificio.

En general han corrido mejor suerte los baptisterios. Los de Fréjus y Aix-en-Provence, de fines del siglo V, presentan una cubierta en cúpula y se insieren perfectamente en la arquitectura tardoantigua. Más conocido, el de San Juan de Poitiers reforma un edificio de la segunda mitad del siglo IV. El nuevo edificio, de planta central rectangular con tres ábsides, de los cuales sobrevive sólo el poligonal del lado sudeste, ha sido atribuido al obispo Ansoaldo (674-696). Se caracteriza por el uso de aparejo pequeño, ladrillo y una gran cantidad de escultura reaprovechada que convive, en el interior, con capiteles aquitanos esculpidos para el edificio. A propósito de estos capiteles cabe decir que, especialmente, en el sudoeste de la Galia, continuó sin interrupción la producción de escultura, hasta el punto que es difícil, sino imposible, distinguir piezas tardo-antiguas de otras de los siglos VII-VIII.

Se conservan también algunos ejemplos de arquitectura funeraria. La capilla de San Oyand (Grenoble), recientemente excavada presenta la planta más espectacular. Se trataba de un espacio cuadrado central con tres ábsides trebolados que ha sido fechado entre finales del siglo VI y principios del VII. La llamada cripta de Jouarre sería en realidad parte de la iglesia funeraria de San Pablo anexa al monasterio femenino fundado hacia el 630. El espacio se compartimentó aquí con soportes reaprovechados y capiteles de difícil adscripción. El caso del Hipogeo *de las Dunas* (Poitiers) es algo distinto por tratarse de una estructura semienterrada de la que se conoce poco su estructura externa. Vinculado por una inscripción al ignoto obispo Mellebaude, ha sido fechado hacia el 700. Se compone de una

cámara sepulcral, posteriormente dotada de altar a la que se desciende por una escalera en que se aprovechan restos de canceles como elemento decorativo. En todos los casos se trata de espacios para múltiples entierros. Hasta treinta y cinco se cuentan en el hipogeo poitevino.

En todos estos ejemplos destaca la profusión de escultura y esto convierte el caso franco en excepcional. Más aún cuando buena parte de ella es obra del momento, realizada en talleres que permanecían activos, como se ha dicho, en Aquitania y los Pirineos. Aparte de los magníficos ejemplos de escultura arquitectónica de Poitiers y Jouarre sabemos, tanto por las descripciones como por algunos restos, que la arquitectura merovingia siguió utilizando la mayoría de recursos que usara el mundo romano para enriquecer esta arquitectura. Así, pues, se utilizó el mosaico, como documenta la cripta de San Víctor de Marsella a finales del V o inicios del VI. Se usa la decoración en estuco como se puede ver, sobretodo, en el extenso conjunto de Vouneil-sous-Biard (Poitiers, Musée de Sainte-Croix) en esos mismos años. Tenemos noticia, incluso, de pintura mural y revestimientos metálicos de los que nada se conserva.

Para entender la riqueza de los conjuntos arquitectónicos es imprescindible considerar el mobiliario litúrgico conservado. Procedente de San Pedro *aux Nonnais* (Metz, La Cour d'Or, Musée de Metz) se conserva muy completo el conjunto de canceles del siglo VII. Vemos aquí la combinación de motivos decorativos de raíz germánica con una figuración de clara matriz tardo-antigua. En el Hipogeo *de las Dunas*, en cambio los elementos de cancel reaprovechados en las escaleras demuestran el uso de incrustaciones de vidrio. Del mismo hipogeo procede un ejemplo de escultura monumental significativo. Se trata de la parte baja de una cruz en que aparecen los dos ladrones. Fechada en el siglo VIII coincide en su plástica con ejemplos visigodos, por ejemplo en Quintanilla de las Viñas, y longobardos, por ejemplo en el altar de Ratchis, en cronologías próximas. Si a los canceles citados añadimos las placas de Hornhausen (Halle, Landesmuseum), posiblemente también restos de un cancel, con su expresión e iconografía germánicas, estaremos ante todas las posibilidades formales que ofrece la escultura merovingia de los siglos VII y VIII.

De hecho se constata, en lo visto hasta aquí, que la Galia merovingia se convirtió, por su posición geográfica, en el punto de encuentro entre los mundos insular, visigodo, germánico e itálico. Si se añade a estos ingredientes la fuerte tradición galo-romana, se entiende que el resultado sea rico y poco homogéneo.

Muy significativo de una cierta continuidad es el hecho de que se siguieran produciendo sarcófagos. Un buen ejemplo es la colección conservada en Jouarre, de la que destacan los de Theodequilda, con una delicada decoración de conchas que podría recordar sarcófagos anteriores de Rávena, y el de Agilberto, con la imagen de Cristo en majestad y un Juicio Final, ambos de fines del siglo VII. Lógicamente desde los sarcófagos de tradición tardorromana del siglo VI (París, Louvre, Inventaire MR 886), la tipología cambió, hasta llegar a las cajas realizadas en yeso a molde del área entorno a París, o las trapezoidales de los siglos VII y VIII. Estas últimas concentran la decoración en las tapas, de las que Poitiers nos muestra dos bellos ejemplos muy alejados entre sí. La primera, expuesta en el baptisterio,

procede de Antigny y muestra un relieve bajo que recubre toda la superficie con elementos vegetales y geométricos. La segunda, en el Hipogeo *de las Dunas*, nos muestra un marco vegetal con los bustos de cuatro arcángeles en los que estaba prevista algún tipo de incrustación.

En el ámbito de la orfebrería el mundo franco se mostró también dividido entre tradición e innovación. La primera está representada por la continuidad del trabajo de talleres galo-romanos, como demuestra el nivel de las numerosas técnicas utilizadas, desde el damasquinado a la cera perdida. La segunda por los diferentes influjos germánicos que se evidencian en las obras merovingias. La espada de Childerico (†481) (París, BNF) no se explica sin el contacto con el mundo visigodo que demuestra el embutido de granates en *cloisonné*. Por su parte, el conjunto de Gourdon (París, BNF) de principios del siglo VI, muestra esa misma vinculación junto al uso de formas galo-romanas para las formas del cáliz y la patena.

La evolución de este tipo de trabajo abocó a un refinamiento y mayor riqueza y complejidad a finales del siglo VI y principios del VII. Coincidiendo con los reinados de Clotario II (584-629) y Dagoberto I (629-639) se recuerda la figura del orfebre san Eligio o Eloy (c. 590-660) como responsable del gran desarrollo del momento. Se relacionan con esta figura el cáliz de Chelles, desaparecido pero conocido gracias a un gravado del siglo XVII, y los restos de la cruz de san Eloy (París, BNF). También le es atribuido el llamado trono de Dagoberto (París, BNF), magnífico ejemplo del trabajo en bronce que, sin embargo, posiblemente haya que desplazar hasta finales del siglo VIII.

Dentro de esta evolución se comprueba un nuevo modo de vinculación con el mundo romano. Se demuestra en el cáliz de ónice conservado en la abadía de San Mauricio de Agaune (Valais, Suiza), pero también en el magnífico relicario de Teuderico, caja en que se combina el *cloisonné* con las piedras preciosas y las piedras entalladas romanas de temática pagana, como demuestra el lado principal presidido por un camafeo con la imagen del emperador representado como faraón.

Junto a todas estas producciones de ámbito litúrgico siguió, por supuesto, la producción de fíbulas y otros ornamentos personales de tradición germánica que demuestran, nuevamente, la vinculación con el mundo visigodo y la tradición *burgundia*. Como en la escultura en piedra, durante los siglos VI y VII también encontramos una plástica de clara matriz germánica que se mantuvo al margen de lo visto hasta aquí. Buenos ejemplos son la fíbula de Limons (París, BNF; segunda mitad del siglo VI) y el relicario de Mumma (Abadía de Saint-Benoît-sur-Loire; segunda mitad del siglo VII).

Sin embargo, quizás fuera en la producción de códices ilustrados donde mejor se expresó la personalidad múltiple del mundo merovingio. Más que en otros ámbitos, el papel central del territorio galo dentro del contexto europeo convirtió la producción libraria en el receptáculo de numerosas tendencias que, sin embargo, acabaron produciendo obras muy coherentes y de una fuerte personalidad. La potencia de algunos de los *scriptoria* es la causa probable de esta coherencia, y la madurez necesaria para afrontar este tipo de obras quizás justifique el que no tengamos testimonios anteriores a la segunda mitad del siglo

VII. Entre las obras pueden ser destacadas las *Homiliæ in Ezechielem* de Gregorio Magno (San Petersburgo, Saltykov-Scedrin, lat. Q.v.I.N.14) ejecutado en Luxeuil (Haute Saône) a mediados del siglo VII, las *Quæstiones in Heptateucum* de san Agustín (San Petersburgo, *ídem*., lat. F.v.I.2) realizado quizás en Laon (Aisne) a mediados del siglo VIII como el Sacramentario Gelasiano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 316; fols. 131v-132r) procedente del norte de la Galia. Esta producción siguió durante la segunda mitad del siglo VIII como muestran algunas obras como el *Hexameron* de san Ambrosio (París, BNF, lat. 12135, fol. 1.v) realizado en Corbie y, sobre todo, el Sacramentario de Gellone (París, BNF, lat. 12048; fol. 143v) quizás procedente de Méaux y en qué más de 300 iniciales enriquecen el texto.

En los manuscritos se ejemplifica otro importante aspecto de la realidad franca: a pesar del cambio de dinastía no se verificó una ruptura cultural a mediados del siglo VIII como sí sucedió en los otros contextos. Este factor es clave para entender la importancia del mundo merovingio en la cristianización de la Europa oriental y el papel determinante de la dinastía carolingia durante los siglos VIII y IX.

2.6 El nacimiento del arte islámico bajo la dinastía omeya

La cultura árabe actuó como aglutinante de realidades muy diversas, a partir de su lengua y de la nueva religión, dando lugar a una realidad completamente nueva que llamamos civilización islámica.

Sería un error, sin embargo, considerar al mundo árabe como un todo uniforme. Como en el caso de las tribus germánicas occidentales, nos hallamos ante una población de tradición tribal y nómada y esto, lógicamente, había de comportar consecuencias de tipo artístico. Pero la realidad es más compleja y de esta complejidad es reflejo la producción artística. A la tendencia nómada cabe oponer la tradición de asentamientos árabes en zonas de frontera entre la Persia sasánida y Bizancio. Así pues, estas dos realidades culturales determinaron la experiencia árabe previa, condicionando así la primera configuración artística y monumental islámica.

La época omeya (661-750) estuvo, además, condicionada por la ubicación de la corte de Mua'wiya, califa entre 661-680, en Damasco. Ello explica la notable impronta romana de las primeras obras, si bien no hay que menospreciar, ya desde un principio, el papel de Persia.

El principal problema del estudio del período omeya reside en la escasez de obras. Por un lado debido a las destrucciones, por otro al hecho de hallarnos en un momento inicial en el que se estaba produciendo la estabilización estructural del Islam en los territorios conquistados. Esto comportó que no se hubiera alcanzado aún la madurez cultural y política suficiente para afrontar una sólida producción artística monumental. En Al-Ándalus, por ejemplo, hasta la segunda mitad del siglo VIII, con Abd ar-Rahaman I, no encontramos una producción artística estable.

Un tema interesante del primer arte islámico es su enfoque sobre la representación de los seres vivos. En realidad, durante los siglos analizados este tema afectó

en modo distinto a todos los territorios del antiguo Imperio romano. El Corán, a diferencia de la Biblia, no prohíbe su representación, pero hace gran énfasis en la condena de la idolatría. Eso explica que el primer arte islámico no sólo no sea *anicónico,* sino que muestre una gran sofisticación en la representación de seres vivos. La prohibición de imágenes quedó circunscrita sólo al ámbito religioso.

El primer urbanismo islámico sólo nos es conocido por algunos ejemplos como la ciudadela de Amman (Jordania, c. 735) o la ciudad de Andjar (Líbano, c. 715). El hecho de ocupar ciudades ya consolidadas justifica el que la intervención sobre el tejido urbano fuera mínimo. El primer signo de islamización de esas ciudades fue, sin duda, la aparición de los edificios relacionados con el nuevo culto.

Poco o nada se conserva del *Haram*, «recinto sagrado», de La Meca, pues ha sido sometido a constantes reformas. Lo mismo sucede con la casa de Mahoma en Medina, la *al-Munawwara* o «iluminada», el lugar de oración en que fue transformada la residencia del Profeta poco después de su muerte. Dado el concepto de comunidad, *umma*, y la obligación cotidiana de postrarse ante Dios, especialmente el viernes, la mezquita de la comunidad, *masdjid al-djami*, es uno de los elementos indispensables en cualquier ciudad islámica. Cabe recordar, además, que una mezquita no es un templo en el sentido ni pagano, ni cristiano. Se trata de un lugar de reunión de la comunidad: allí se ora pero también se enseña o se juzga. Puesto que el Corán no informa sobre cuál debe ser su forma, se ha supuesto que, efectivamente, el lugar en el que enseñó Mahoma, su propia casa, acabó definiendo los elementos básicos de la mezquita.

Del tercer santuario del islam, *Haram al-Sharif*, el «santuario majestuoso», tenemos un mejor conocimiento. En principio éste se identifica con el recinto ocupado por el antiguo templo de Salomón, y actualmente conocido como explanada de las mezquitas o del templo, en Jerusalén. En ella se eleva la cúpula de la Roca. Su construcción ha sido puesta en relación con la azora 17/1 del Corán y la Ascensión de Mahoma desde el monte Moriah, donde Abraham debía de sacrificar a Ismail y donde Salomón construyó su templo.

En el momento de la conquista musulmana de Jerusalén (637) no había ninguna identificación entre la Roca y Abraham. Ello ha hecho pensar que se trate de una acción política del califa Abd al-Malik para imponerse monumentalmente a las comunidades judía y cristiana de la ciudad y para frenar la oposición política de Medina y La Meca hacia los omeyas.

El monumento, tal y como lo podemos ver hoy, es fruto de importantes restauraciones, especialmente en los siglos XVI y XIX. La mayor parte de la estructura, sin embargo, corresponde al edificio que, según inscripción, fue construido en el año 72 (691-692 d. C.). Su estructura es relativamente sencilla: un muro octogonal perimetral cierra en su interior los cuatro pilares que, en torno a la Roca, definen el diámetro circular de la cúpula (20,46 m). Se trata, por tanto, de una estructura tradicional de doble casco.

Desde un punto de vista funcional el edificio podría ser considerado una continuación de los *loca sancta* constantinianos, pues también aquí se construye un relicario para el elemento topográfico relacionado con, en este caso, el último de los profetas. Y no hay duda de que este elemento debió de ser percibido

tanto en la comunidad cristiana como en la musulmana. El uso litúrgico que los musulmanes hacen del edificio justifica alguno de sus elementos y lo aleja del Santo Sepulcro. Así, el doble deambulatorio constituye el elemento distintivo que sirve para organizar el giro ritual, *tawaf*, en torno al elemento de veneración, tal y como se llevaba a cabo también en La Meca.

Desde una perspectiva formal no hay duda de que tanto la tipología del edificio como la técnica constructiva se apoyan en la experiencia cristiana y en el concepto de *decoro* de la arquitectura romana. Columnas y capiteles son romanos, expoliados de otros edificios, para dar prestigio a la estructura. El revestimiento marmóreo en los muros y de mosaico por encima de la línea de *impostas* responde a los mismos parámetros que podríamos encontrar contemporáneamente en Constantinopla. ¿La diferencia? Ni un ser vivo va a aparecer por entre los roleos de acanto que se desarrollan por toda la superficie.

Ya en este primer monumento islámico encontramos el uso de las inscripciones como elemento decorativo fundamental. La particularidad es que aquí el mensaje, con las referencias coránicas a los profetas, María y Cristo, estaba dirigido tanto a musulmanes como a judíos y cristianos.

Sin embargo, el edificio distintivo de la cultura islámica es, como ya se ha dicho, su sala de oración: la mezquita. Sus elementos principales son el gran patio (*sahn*), la zona de oración a cubierto mediante una estructura *hipóstila* (*zullah*) y el muro que indica la dirección de la oración (*qibla*). Así los encontramos ya en los ejemplos más antiguos conocidos por descripciones o excavación, como las mezquitas de Kufa (Iraq, c. 638) y Wasit (Iraq, c. 703-704). También aparece en ellas la *maqsura*, recinto segregado para el gobernador frente a la *qibla*, que con el tiempo se convertiria en un importante elemento de prestigio.

En la reforma emprendida por al-Walid I de la mezquita de Medina, en el 707, apareció un elemento nuevo: el *mihrab*. Al principio no era más que un nicho semicircular perforado en el centro de la *qibla*. Por ello se ha vinculado su origen a los artesanos coptos que trabajaron en la mezquita. Podemos preguntarnos, sin embargo, si una modificación tan notoria puede ser debida a una decisión de los operarios cristianos que trabajaron en la construcción de dicha mezquita.

Rápidamente se definió una axialidad dentro de la mezquita. Esto es ya muy evidente en la mezquita de al-Aqsa en Jerusalén. El edificio original, con una primera fase de Abd al-Malik (685-705) y una segunda de al-Walid (705-717), tiene varias características que lo hacen particular. En primer lugar, instalado en el Haram as-Sharif, prescinde del *sahn,* pues la explanada ya cumple esa función. El interior fue organizado, según las reconstrucciones hechas, en quince naves perpendiculares a la *qibla*, elemento novedoso que acentúa claramente la dirección de la oración. A tenor de los restos de paneles de madera esculpida (Jerusalén, Rockefeller Museum) y de los restos de revestimientos de mármol y mosaico de pavimento, el interior de la mezquita de al-Aqsa debió ser de una gran suntuosidad.

En Damasco, el propio al-Walid I (705-717) decidió llevar a cabo una intervención por la que ser recordado. Para ello escribió al emperador romano de Oriente, Justiniano II (705-711), solicitando el envío de «cien artesanos del país de Rum, pues quiero construir una mezquita como no la hicieran igual mis

predecesores, ni la harán mis sucesores». El texto confirma el uso de artesanos cristianos y que Constantinopla era un modelo a seguir. También es una lección de la colaboración entre elites para la consecución de objetivos compartidos, más allá de antagonismos religiosos y políticos.

Las obras empezaron en el 87 de la Hégira (706), destruyendo la iglesia de San Juan Bautista, iglesia que, a su vez, había sido construida en el lugar del templo de Júpiter. Un interesante caso, pues, de sustitución cultual para la cual fueron aprovechadas sucesivamente las estructuras del templo antiguo. Las obras acabaron entre los años 714-715.

Se trata de un gran rectángulo de 100x157,5 m., que aprovecha el *temenos* del templo romano. La sala de oración, en uno de los lados largos y orientada al sur, está constituida por tres naves paralelas al muro de la *qibla*, divididas por dos hileras de columnas. La doble columnata está realizada con materiales romanos reaprovechados y por primera vez observamos en una mezquita la utilización del arco, y su superposición en dos niveles. Las tres naves se interrumpen en el eje central por una gran nave, más alta y ancha, que las corta, perpendicularmente a la *qibla*, a modo de transepto. El *mihrab* excavado en el centro de la *qibla* es el más antiguo de los conocidos, si bien su aspecto actual sea debido a la renovación mameluca del siglo XIII. Destaca en el interior la perfecta estereotomía de la *sillería*.

El patio de oración ocupa un poco más de la mitad de la superficie total de la mezquita. Los lados este, norte y oeste se resuelven mediante pórticos que repiten la superposición de los arcos del interior. Se anticipaban así soluciones arquitectónicas que más tarde iban a ser fundamentales en la arquitectura cristiana medieval.

Sin duda el elemento más destacado de la Gran Mezquita de Damasco es su decoración. Si bien un incendio en 1893, y la excesiva restauración posterior, la destruyó en buena parte, especialmente en el interior, en el patio se conservan importantes restos. Los muros, hoy desnudos en su mayoría, mostraban un rico *opus sectile* de carácter eminentemente geométrico. Por encima de las impostas se desarrolla un ciclo de mosaicos de gran belleza. En origen, con su fondo de oro, se extendían por la superficie de las cuatro fachadas del patio (c. 4.000 m^2). En los restos se observa la alternancia, sobre el fondo dorado de inverosímiles edificios y potentes árboles, en un paisaje acuático de reminiscencias nilóticas. Mucho se ha hablado de la posible simbología de esta decoración paradisíaca, en cualquier caso, lo más impresionante es la ausencia de seres vivos en este rico paisaje vegetal y arquitectónico. Ésta es la gran diferencia con una decoración cristiana como la de San Jorge en Tesalónica.

Se trate de un edificio cristiano o musulmán los estándares del *decoro* ligado a las promociones principescas son similares: materiales antiguos reaprovechados, ricas coberturas en madera, revestimientos marmóreos en pavimentos y muros, y decoraciones en mosaico en las partes altas de los mismos. En este caso, además, nos hallamos ante un edificio pensado para ser vivido desde el interior. El perímetro exterior no presentaba interés particular alguno, más allá de su aspecto de recinto casi amurallado; sólo desde el interior se entiende su importancia. Es interesante esta neta división entre el exterior y el interior que coincide con el

concepto de la antigua arquitectura imperial romana de carácter oficial heredado también, en parte, por la primera arquitectura cristiana.

Una vez islamizado el territorio, llegó el momento de monumentalizar los espacios del poder civil. Cuanto menos de un tipo muy particular de estructuras civiles: los llamados palacios del desierto. Respecto al nombre, en primer lugar cabe matizar que se ubicaron en zonas esteparias limítrofes, con importantes infraestructuras hidráulicas; en segundo lugar, si bien se trata de construcciones aisladas, todas ellas se escalonaban en rutas comerciales. Así pues, cabe ver en estos palacios del *desierto* un reflejo culto y áulico de la nostalgia por la tradición perdida, la *badiya* o vida en los límites del desierto.

La mayoría de estas residencias se construyeron entre los califatos omeyas de al-Walid I (707) y al-Walid II (744). Se trata, generalmente, de recintos similares entre sí. Una alta muralla de unos 70 m. de lado, define un recinto cuadrado. Algunos de ellos son más grandes como Qsayr al-Hair al-Sharqi (Síria) o Qsayr al-Mshatta (al-Badiya, Jordania) que miden justo el doble; o tienen alguna particularidad, como Qsayr al-Tubal en que se trata de dos estructuras gemelas. A pesar de esta muralla, no se trata de estructuras militares. De hecho, ejemplos como el propio al-Mshatta, cuyos fragmentos se hayan actualmente en el Museo de Arte Islámico de Berlín, con su sofisticado trabajo de relieve escultórico de gran delicadeza, subrayan el carácter áulico más que el defensivo. Sus interiores, desigualmente conservados, se organizan en torno a un eje axial presidido por un gran patio que culmina, normalmente, en una gran sala de audiencias cercana a un área de baños. Completan el conjunto una pequeña mezquita y una zona residencial.

En lo poco conservado se constata el lujo con que fueron concebidas estas residencias; lujo que nos ofrece una visión complementaria a la arquitectura religiosa. El trabajo de calado de la piedra en la muralla de al-Mshatta podría recordar la solución de San Polyeuktos en Constantinopla, que a su vez ha sido relacionado con el mundo persa. La parte de la muralla a la derecha de la puerta principal muestra una decoración basada exclusivamente en repertorio vegetal pues coincide con la mezquita en el interior; la parte izquierda, incorpora animales, personajes y seres fantásticos que entronca con el *acanto habitado* augusteo.

No obstante el lujo de las murallas, estos palacios, como ya hemos visto en las mezquitas, están concebidos para una experiencia desde el interior. Se observa una predilección por el relieve en piedra y, sobretodo, en estuco para decorar los muros. Un buen ejemplo son los restos de frisos de Qsayr al-Hair al-Sharqi (Damasco, National Museum). Una vegetación exuberante habitada por animales es el tema predilecto.

Posiblemente el interior más sugerente sea el de la gran aula de audiencias de Khirbat al-Mafjar (Jericó, Palestina). Se trataba de un edificio de planta central. Dieciséis pilares compuestos sostenían una imponente cubierta abovedada culminada en el centro por una cúpula. Cada lado presenta tres ábsides, con el acceso en el lado este y el trono en el opuesto. Una zona de baños organizada siguiendo los principios termales romanos se adosa al lado norte. De la bóveda principal procede un gran conjunto de decoraciones en estuco, hoy en el Rockefe-

ller Museum (Jerusalén), en que al tema vegetal se añaden una rica figuración de clara ascendencia persa. Cabe subrayar la presencia de escultura exenta, como nos muestra otra pieza del mismo museo, en un momento en que el mundo bizantino ha renunciado prácticamente a ella.

El ábside destinado al califa muestra en Khirbat al-Mafjar una bella decoración en mosaico, con un gran árbol flanqueado por dos gacelas comiendo, a la izquierda, y un león matando a una gacela, a la derecha. Este mosaico no se aleja formalmente del que encontramos en la Iglesia de los Leones, en Um ar-Rasas (Jordania).

Es inevitable asociar a los ambientes descritos el ambiente culto y festivo de la corte omeya que nos trasladan textos, ya de época abbasí, como el *Kitab al-Agani* (Libro de las canciones) de Abu al Faray al-Isfahani (897-967) y *al-'Iqd al-Farid* (El collar singular) de Abd al-Rabbini (c. 913).

Este pequeño establecimiento termal es un ejemplo particular. No se trata propiamente de una residencia y, a pesar de su interés, tampoco es una tipología única. Hammam al-Sarah (Wad al-Dlayl, Jordania) es prácticamente idéntico. Una sala de audiencias en forma de basílica de tres naves abovedadas es el acceso al recinto; anejo al lado Este se abre un recinto termal. No hay duda de que, como Hammam al-Sarah, el conjunto estaba relacionado con una residencia, desaparecida como se deduce de las excavaciones. Se trata, en definitiva, de una versión modesta de Khirbat al-Mafjar.

El especial interés de Qsayr 'Amra reside en el conjunto de pintura mural que aún conserva. Escenas de corte con músicos, atletas ejercitándose, mujeres que bailan, escenas de caza y oficios, decoran los muros y la bóveda de la sala de Audiencias. El mural en que el califa omeya aparece como dominador del mundo rodeado por los emperadores de Bizancio, Persia, China y los reyes visigodos, abisinio y turco o hindú, ha permitido situar la obra en época de al-Walid I (706-715). La cúpula del *caldarium* muestra el hemisferio boreal con sus constelaciones y el zodíaco.

Sin duda, el mundo islámico demuestra ya en sus inicios una madurez notable, fruto de la síntesis de las importantes aportaciones de los vecinos conquistados. El mundo abbásida iba a conducir esta síntesis al punto más álgido, en Oriente, mientras en Occidente la fragmentación iba a ofrecer nuevas interpretaciones y propuestas.

3. *La Alta Edad Media (750-1000)*

3.1 Coordenadas históricas

El periodo que aquí se analiza es de fuerte redefinición en todo el ámbito mediterráneo. Para el Imperio romano fue el momento en el que se impusieron las formas medievales definitivas que iban a caracterizar a Bizancio prácticamente hasta su extinción. Se estableció a nivel religioso la que fuera relación definitiva entre los ámbitos estatal y eclesiástico. El cambio fue especialmente importante para la figura del emperador, quien dejó de ser Dios en la tierra o el isokristos constantiniano para convertirse «simplemente» en el representante oficial de la divinidad. Y la iglesia constantinopolitana iba a estructurarse en torno a esta figura.

Occidente, por su parte, empezó a redefinir su marco político y territorial, ya superados los momentos de ocupación y asentamiento de los pueblos germánicos. Esto dio lugar a la institución de dos poderes fuertes: los intentos de recuperación de la figura imperial inspirada en Constantino y la implantación del papado como institución supranacional que, cada vez con más determinación, iba a erigirse en árbitro de los poderes temporales.

Ambas realidades estaban lógicamente abocadas al conflicto por el choque de legitimidades que comportaba. El primero entre emperadores, pues Constantinopla no podía concebir la duplicación de un cargo que, histórica y legalmente, retenía como exclusivo. El segundo entre las autoridades eclesiásticas, pues las occidentales aprovecharon la desaparecida tutela constantinopolitana para empezar a convertir el papado en un peligroso poder temporal. Y el tercero entre la figura del pontífice y la del emperador occidental, pues la propia autoridad divina del papa que se había erigido en hacedora de emperadores, podía acabar por cuestionar la legitimidad de los propios poderes temporales. Sólo el primero de estos problemas encontró una canalización tranquila y lógica a finales del siglo X, con el matrimonio entre Otón II y Teofanos. En los otros dos casos la crisis estalló

de manera total durante el siglo XI, con el cisma entre Roma y Constantinopla (1054), que todavía hoy perdura, y con la lucha entre papado e Imperio que marcó el resto de la Edad Media occidental.

Un factor importante que afectó por igual a la estabilización tanto de Oriente como de Occidente fue la última oleada de «pueblos bárbaros». Por una parte búlgaros y magiares, por otra los escandinavos, a los que de manera genérica se alude con el término vikingos. Los primeros acabaron por asentarse al norte del Danubio en un área de influencia bizantina. Los segundos entre los siglos IX y X se asentaron en Inglaterra y Normandía, ampliando el horizonte occidental hasta Islandia y Groenlandia y fundando las ciudades de Novgorod y Kiev que dieron lugar a la Rus' de Kiev. Dicha expansión no acabó hasta el siglo XI con las conquistas de Sicilia y el sur de Italia.

Todos estos movimientos comportaron, lógicamente, un primer momento de conflicto con graves consecuencias locales debidas a razias y saqueos que afectaron tanto a Europa occidental sin exclusión, como al Imperio. En un segundo momento la contraofensiva militar y política culminó en una conversión al cristianismo que acabó definiendo dos grandes áreas de influencia relativas a la iglesia romana y a la constantinopolitana, y que aproximadamente separa la línea trazada desde el este de Polonia hasta el norte de los Balcanes.

Precisamente esta conversión marcó el inicio de una tendencia expansiva del cristianismo, tras el importante recorte territorial sufrido durante el siglo VII, que definió los siglos sucesivos. Durante los siglos IX y X empezó el movimiento sistemático para convertir toda Europa en un espacio cristiano. A la conversión de los pueblos del este se añadió el débil inicio de ofensiva para conquistar Al-Ándalus. Este movimiento llegó a su punto culminante durante el siglo XI, con la cristalización de la teoría de la guerra santa y el inicio de las cruzadas.

Precisamente es el tercer ámbito de este bloque el destinatario de la ofensiva. El mundo islámico también había empezado un proceso de definición a mediados del siglo VIII, con la llegada violenta de una nueva dinastía al poder califal. La llegada de la dinastía abbásida comportó, de entrada, la fractura de la unidad política islámica con la aparición del emirato de Córdoba fundado por los omeyas supervivientes trasladados a Al-Ándalus. A partir del siglo IX esta ruptura se consolidaría y ampliaría, sirviendo como base para la estructuración del panorama político islámico entre los dos bloques, inicialmente políticos pero ya en estos momentos doctrinales, sunnita y chiíta.

Esta fragmentación provocó una clara debilidad política en la estructura, pues aparecieron los primeros enfrentamientos estatales en el seno del Islam, enfrentamientos que, sin duda, fueron aprovechados por sus oponentes cristianos. Hay que decir, sin embargo, que la enorme extensión territorial que había alcanzado el califato abbasí, desde el Indo, la frontera china y el Turkmenistán hasta la Península Ibérica, hacía prácticamente inviable una unidad territorial y política.

3.2 Coordenadas culturales

Ya en el siglo VII, tras el reinado de Justiniano, empezó un lento declive cultural que afectó profundamente al Imperio y que se prolongó hasta el siglo IX. Desde mediados del siglo VIII una buena parte del desarrollo cultural estuvo bloqueado por la querella iconoclasta de la que nos ocupamos, dada sus consecuencias para la producción artística, más adelante. Sin duda fue un momento de redefinición cultural en todos los sentidos que pueda abarcar el término. Con el final oficial de dicha crisis en el 843 el Imperio de Oriente empezó a adoptar su forma y dimensiones medievales, las que lo iban a caracterizar hasta el siglo XV. Fue, además, este el momento en que Constantinopla extendió su influencia cultural y política sobre eslavos y búlgaros, llevando su esfera de influencia hasta la Rus' de Kiev.

A mediados del siglo VIII la fragmentación política seguía caracterizando a la Europa occidental. Sin embargo una continua movilidad favorecida por la cada vez mayor red monástica, así como por el incremento del peregrinaje, redundó en una efervescencia cultural que a partir del reinado de Carlomagno iba a ser trascendental para el futuro de Occidente.

Sin duda, este monarca supo aprovechar la experiencia acumulada tanto por una realidad merovingia infiltrada por las aportaciones visigodas e insulares, como por el cada vez más brillante desarrollo longobardo. Sobre esa base y ante la necesidad de dar cohesión a un reino excesivamente grande y que iba a convertirse en Imperio, supo identificar el modo y el agente que podían hacer viable esa cohesión. El modo fue una alfabetización y una educación sobre una base unificada en que el latín de la Biblia y los padres de la Iglesia, junto a los textos de los autores antiguos, tenía un papel esencial. El agente, el único posible, fue la única organización con una estructura definida e integrada en todos los territorios, es decir la Iglesia.

El último elemento que faltaba para convertir la Iglesia en el gran núcleo del poder medieval hasta el siglo XII lo añadió Guillermo de Aquitania con la fundación de Cluny en 909. A partir de este momento la red monástica se desvinculaba de los poderes locales para depender directamente de Roma.

La aportación del mundo otónico a la realidad europea del siglo X consistió en su capacidad por integrar dos mundos que hasta ese momento se habían ignorado: la tradición cultural bizantina y la nueva realidad cultural occidental.

El mundo islámico se convirtió en estos momentos en el gran centro de la vanguardia cultural y científica. Ello se debió a algunas condiciones especiales debidas a su ubicación geográfica pero, sin duda, también al impulso dado por los califas. El traslado de la capital a Bagdad quizás fuera el detonante de todo ello, pues sólo con este gesto se abrieron ante las expectativas del mundo islámico el refinamiento del mundo persa, con todo su bagaje cultural, y en cierto modo las claves para integrar la ciencia griega e hindú. Ello aportó grandes novedades técnicas y científicas. La llegada de la seda o el papel desde la China entraría dentro de las primeras; el salto cualitativo dado por las matemáticas concierne a las segundas.

3.3 Hacia la definición medieval del arte en el Imperio de Oriente: la crisis iconoclasta y la dinastía macedónica

A principios del siglo VIII dio inicio un largo período de lucha político-religiosa en el seno del Imperio Oriental que tuvo como centro de la disputa la producción artística y acabó por condicionar definitivamente el arte de Constantinopla en los siglos sucesivos. Nos referimos lógicamente a las Crisis iconoclastas. El inicio formal se sitúa en el 726 o 730 cuando León III el Armenio (717-741) ordenó retirar o destruir la imagen de Cristo, pretendidamente de época de Constantino, que presidía la puerta de Bronce, la Chalké, del palacio imperial. La conclusión del conflicto se fija en el Synodikon del 11 de marzo del 843, siendo regente Teodora, viuda del emperador Teófilo (829-842). Entre una y otra fecha la emperatriz regente Irene había convocado el VII Concilio de Nicea (787) en que se había restaurado el uso de imágenes sacras, decisión que se mantuvo hasta la llegada al poder de León V el Armenio (775-820) quien, de nuevo, las prohibió.

Hay que decir que el uso del término «iconoclasta», destructor de imágenes, es de signo claramente político, y ello comporta, de entrada, una confusión. Los emperadores así llamados fueron, en realidad, partidarios del uso de las imágenes, pero sólo dentro del ámbito de la corte, siguiendo los repertorios tradicionales, y no dentro del ámbito religioso. Fue en éste donde ordenaron la supresión o el cubrimiento de las existentes, y su sustitución por imágenes religiosas «neutras», de tipo alegórico o simbólico pero no icónico, o por ciclos profanos tradicionales.

Cuando los iconófobos sostenían que el primer cristianismo rechazaba las imágenes, estaban cargados de razón. Los antecedentes de este rechazo se encuentran en el mismo Antiguo Testamento donde Ex. 20, 4 y Dt. 4, 15-19 son taxativos en la condena de la reproducción de imágenes de seres vivos, a causa del peligro de idolatría. Menos radical es la posición del Nuevo Testamento, Jn. 4, 23 y Rm. 1, 18-23, si bien también lo suficientemente clara.

La primera formulación teológica iconoclasta no llegó hasta el Concilio de Hieria del 754: dado que una imagen no puede ser consustancial al prototipo, cualquier representación deja a un lado la doble naturaleza de Cristo, y por tanto se convierte en expresión de herejía; las únicas imágenes físicas posibles de Cristo son el pan y el vino de la eucaristía.

La respuesta de los iconófilos, por boca de Juan Damasceno (†749), justificaba la legitimidad de la pintura sacra exponiendo que se trataba de un símbolo (typos) que reproducía por similitud a la persona (prosôpon). Esta última fue la posición adoptada en el Concilio de Nicea (787) en que restablecieron las imágenes por breve tiempo, así como, tras el 843, una vez acabada la iconoclastia. Cabe decir que no se trató, jamás, de una discusión de tipo artístico o estético. Sin embargo, acabado el conflicto, la actitud bizantina en el uso de las imágenes fue muy clara, definiendo casi una normativa, más implícita que explícita, sobre su uso y disposición, y esto sí fue determinante para la producción artística.

Del período iconoclasta conocemos muy poco, no sólo a nivel artístico. No se trata, y esto hay que aclararlo, de un momento en que el arte desaparezca. Al

contrario, a tenor de los restos la producción debió ser de una cierta importancia, pero definiendo dos ámbitos netamente separados: el religioso y el secular.

La primera actuación tuvo lugar en el propio Gran Palacio, en la puerta de Chalké. De hecho el palacio recibió una gran atención por parte de los Emperadores. Desgraciadamente nada se conserva pero las descripciones sobre el palacio de Bryas, realizado por Teófilo (829-842) a imitación de los palacios abbasís de Harun ar-Rashid, o de los autómatas, en forma de león o de ave, que sorprendían a los viajeros en la sala del trono, nos hablan de una altísima sofisticación artística de la corte.

Fuera del Gran Palacio, también las fuentes nos informan de la actuación decidida contra las imágenes sagradas por parte de Constantino V (741-775). Este emperador es acusado, en la Vita S. Stepani Iunioris, de sustituir las imágenes de Cristo, la Theotokos y los Santos por imágenes de animales, caza, teatro o hipódromo, por ejemplo, en la iglesia de la Theotokos de Blachernes. En el caso del Milion la decoración con los seis concilios ecuménicos habría sido sustituida por una carrera de carros en el hipódromo.

Por noticias como éstas podríamos suponer una masiva destrucción de obras de arte. En realidad en muchos casos se trataba de una cobertura de la imagen no deseada mediante yeso. Esto es lo que sucedió, por ejemplo, con el mosaico del Cristo Latomus de Hosios David, Tesalónica. En otros casos se sustituyó una decoración por otra. Así, por ejemplo, en la iglesia de la Koimesis de Nicea, destruida en 1922, las informaciones conocidas y las imágenes anteriores a la destrucción de la iglesia nos permiten comprobar cómo la imagen de la Virgen fue sustituida por una cruz por parte de los iconoclastas, y ésta, a su vez, sustituida de nuevo por la Virgen, por parte de los iconófilos. De hecho, una de las pocas decoraciones iconófoba conservadas es la de Santa Irene de Constantinopla. Reconstruida tras el terremoto por Constantino V, en su ábside fue reproducida una elegante Cruz sobre fondo dorado.

Tanto los pocos restos conservados como las noticias históricas hacen difícil valorar el verdadero impacto destructivo que tuvo este período sobre el patrimonio oriental. Por otra parte, la victoria de la iconofilia comportó, también, destrucción de obras, y probablemente más sistemáticas, pasadas *ex silentio* por las fuentes.

En el extremo opuesto, diversos ejemplos supervivientes de la producción constantinopolitana de tejidos de seda imperiales como son la gran seda imperial de Mozac (Lyon, Musée d'Histoire des Tissus), regalado por Constantino V a Pipino el Breve a mediados del siglo VIII o la seda del auriga de Aquisgrán (Aquisgrán, Tesoro; París, Musée National du Moyen Âge), procedente de la tumba de Carlomagno, nos informan del uso normal de imágenes de repertorio no religioso en los prestigiosos talleres imperiales. Junto a éstas, dos fragmentos conservados en el Vaticano (Musei Vaticani), con la Anunciación y la Natividad, de finales del siglo VIII o inicios siglo IX, es decir durante la breve restauración debida a Irene, nos permiten conocer la rapidez con que estos mismos talleres se adecuaban a las exigencias cambiantes de los emperadores.

Bajo la tutela de Teodora, regente del último emperador de la dinastía amórica, Miguel III (842-867), la ortodoxia oriental se definió, finalmente, partidaria

de las imágenes en el Synodikon del 843. El reinado de Miguel III se caracterizó por un fuerte impulso cultural e intelectual que sin duda marcó el futuro de la dinastía sucesiva, la dinastía macedónica (867-1025). El acceso al poder de los macedónicos, como iba a empezar a ser frecuente, se dio de manera violenta. Basilio I (867-886) asesinó en un banquete a Miguel III. Desde el punto de vista del Imperio el momento se caracterizó por la sumisión política y cultural de los vecinos balcánicos y la futura Rusia, así como por la reconquista militar de Asia Menor y parte de Siria, y una paulatina pérdida territorial en el sur de Italia. Durante el siglo XI el avance normando en este territorio y el turco en Asia Menor establecieron, casi definitivamente, la extensión del cada vez más testimonial Imperio romano de Oriente.

En Constantinopla si bien el gran terremoto del 867 obligó a restaurar elementos como el acueducto, la mayor parte de los emperadores se concentraron durante todo el período en la ampliación y mejora del Megapalation, o en la restauración y fundación de nuevas iglesias y, especialmente, monasterios, que poco a poco acapararon el espacio urbano disponible.

Desgraciadamente, el tipo de fuentes y la ausencia de datos arqueológicos hacen muy difícil tanto el conocer la realidad de la ciudad como del Megapalation. Por otro lado, las vicisitudes ligadas a la conversión de la ciudad cristiana en musulmana a finales del siglo XV hacen que incluso el conocimiento de la arquitectura conservada sea relativo.

Abundando en una tendencia al espacio central ya presente previamente, en este momento acabó por imponerse un tipo de iglesia llamado «de cruz griega inscrita». La extensión de este tipo de planta indica un cierto grado de uniformización que, en cierto modo, es reflejo del orden social establecido. En este nuevo edificio, que define la época bizantina clásica, todo ha cambiado respecto al pasado. Desde las dimensiones, mucho más pequeñas, hasta la distribución de la decoración. La estructura tendió a convertirse en algo inmaterial mediante una decoración exclusivamente bidimensional que ocultaba los elementos estructurales. Desapareció la escultura del horizonte artístico bizantino y en su lugar floreció una excelente musivaria. Frente a esta renuncia de lo «físico» sorprende la insistencia en la calidad de los materiales que encontramos, por ejemplo, en la Vida de Basilio I o en las homilías del patriarca Focio (858-867). En estos textos se observa la distinta percepción de los contemporáneos frente a este complejo de sensaciones que componían espacio, luz y color, casi transformando en etéreo el edificio circundante. Muestra de una realidad inmaterial que conectaba con la realidad celestial. En este cielo virtual, las imágenes consolidaban el papel de cada cual en la sociedad y en la salvación y su posición relativa en las mismas. Así pues, la distribución que ha sido definida como «sistema bizantino clásico» no cumple sólo una función paralitúrgica, tal como se definiera en el Synodikon, sino que define el conducto reglamentario hacia Dios, tal y cómo se infiere de las ekfraseis.

El nuevo tipo de planta, la cruz inscrita, no era más que una evolución, o quizás síntesis, de las plantas centralizada y basilical con cúpula. Posiblemente una de las primeras fue realizada en la propia capital. Nos referimos a la Nea

Ekklesia realizada por Basilio I c. 880. Tanto de ella como de la Theotokos de Pharos (quizás c. 864) sólo tenemos, por desgracia, descripciones.

Entre las más antiguas conservadas, destaca la iglesia norte del monasterio fundado por Constantino Lips, alto funcionario de la corte, en el 907. De su decoración poco más se conserva que el icono de santa Eudoxia realizada con intarsia de mármol (Estambul, Archeoloji Müzesi; inicios del siglo X), en un cierto sentido, sutil bidimensionalización del trabajo escultórico.

La iglesia del Myrelaion presenta una planta similar pero resuelta en dos niveles para situarla al recrecido nivel de la calle. La iniciativa de su construcción correspondió al emperador Romano I Lekapenos (920-944) quien decidió convertir en monasterio femenino una de sus residencias constantinopolitanas. El cuidado del aparejo de ladrillos, dispuesto en algunos puntos en modo decorativo, y con hiladas mostrando una separación equivalente de mortero, es característico del momento. Excepcionalmente encontramos aquí escultura que recuerda a San Polieuktos. No hay duda de que debió de ser uno de los espacios más ricos de este siglo X.

Esta iglesia conserva restos de su decoración mural, pero son a todas luces insuficientes para conocer su decoración interna. Se estaba definiendo en este momento lo que encontramos ya perfectamente establecido en el siglo XI, el sistema clásico de decoración del edificio bizantino. Uno de los mejores quizás sea el Katholikon de Hosios Lukas (Distomo, Beocia) a inicios del siglo XI.

Desde un punto de vista estrictamente arquitectónico sorprende en todos los ejemplos conservados las pequeñas dimensiones del edificio y la enorme regularidad en el tipo de planta. Un caso especial, sin duda, es Kiliçlar Kilise, uno entre los numerosos ejemplos de iglesia rupestre de Capadocia, en que a principios del siglo X, ya encontramos el tipo de la cruz inscrita, si bien aquí conseguido excavando el edificio en la roca. En la Theotokos de Hosios Lukas, de mediados del siglo X, destaca el tratamiento dado al muro exterior del ábside con el ladrillo formando una decoración pseudo-cúfica. Este preciosismo en los paramentos anticipa soluciones como el cloisonné mural magníficamente ejemplificado, ya en el siglo XI, en el katolikón vecino.

Una variante del modelo tipo la encontramos en el monte Athos donde a partir de la segunda mitad del siglo X iba a surgir una importante comunidad monástica fundada por san Atanasio gracias a la protección imperial. El katolikón de la Gran Lavra del monte Athos, realizado hacia 961-963, adoptó la forma de cruz inscrita. La particularidad reside en que los brazos norte y sur fueran resueltos también en forma absidiada. Esta solución se explica por la necesidad de acoger a los monjes en las distintas funciones litúrgicas. También la liturgia justifica la aparición de parekklesia, no sólo en el monte Athos. La exigencia creciente de celebrar misas o de organizar otros ritos explica esta multiplicación de capillas.

Son pocos los casos de iglesias de planta basilical. Uno de los pocos ejemplos conservados es la iglesia de la Dormición de Skiprou (Beocia), una basílica con cúpula, de hacia el 873-874. Sin embargo, incluso en este caso, la fuerte centralización del edificio es, en planta, evidente.

Un caso especial es el de los territorios sirios reconquistados. El impulso, aquí, se dirigió a reconstruir y renovar antiguos santuarios. Un buen ejemplo

es el monasterio de Qa'lat Sim'an donde hacia el 979 se habría introducido la planta de cruz inscrita.

Desgraciadamente, muy pocos ejemplos de los siglos IX y X, como se ha dicho, han conservado la decoración que convertía a estos edificios en sucursales celestiales. Deberíamos desplazarnos hasta Capadocia donde ejemplos como la Nea Ekklesia en Tokali Kilisse en el valle de Göreme (inicios del siglo X) reflejan la realidad de los centros importantes pero a una escala provincial.

Uno de los pocos edificios importantes se aleja de la concepción global de arquitectura y decoración que estamos exponiendo, nos referimos a Santa Sofía. Parte de la decoración realizada en mosaico en la segunda mitad del siglo IX se conservó bajo los enlucidos otomanos. Destaca la Virgen con el Niño de la cuenca absidal. Sorprende la descripción hecha por Focio durante la inauguración de la imagen el 29 de marzo del 867, pues el dinamismo de lo que «ve» el patriarca contrasta claramente con «nuestra» visión de lo conservado. No hay duda de que la percepción contemporánea de estas obras, tal y cómo se ha dicho, lleva añadida una carga de emoción y fe que no puede por menos que escapar al espectador actual, pero también hay que suponer un contexto sensorial concebido ad hoc y un contraste entre el exterior, la realidad cotidiana, y el interior de la iglesia, hoy inexistentes.

Si bien por lo que al uso de materiales o al empleo de imágenes la realidad no difiere de los grandes conjuntos del siglo VI, la sistematización de los programas iconográficos no puede estar más alejada de aquellos. Baste recordar San Vidal de Rávena y el concepto imperial que subyace en su decoración. Nada que ver con la luneta de la puerta imperial de Santa Sofía, donde encontramos a León VI (886-912) en proskinesis a los pies de Cristo entronizado. Destaca aquí la solución técnica adoptada para favorecer una visión óptima por parte del fiel. La luneta de la puerta suroeste del vestíbulo hacia el nártex muestra a la Virgen con el Niño entre Constantino y Justiniano que ofrecen la ciudad y Santa Sofía a la pareja divina (finales del siglo X). Más allá de consideraciones formales se sintetiza aquí la mentalidad de Bizancio respecto a su génesis, el Imperio Romano de Oriente.

Sólo a través de fotografías podemos conocer la decoración de la Koimesis o Dormición de Nicea (mediados del siglo IX), tras su destrucción en 1922. La Virgen con el Niño presidía la cuenca del ábside, tras haber substituido a la Cruz de época iconoclasta. En la bóveda del bema, cuatro ángeles, los Poderes Celestiales con el lábaro, escoltaban a la hetimasía. Sin duda, una representación de alto valor teológico, como inmediato contrapunto político a la vencida iconoclastia.

A finales del siglo IX fue restaurada en clave iconófila Santa Sofia de Salónica. De la decoración precedente, en época de Constantino VI (780-796) y su madre la emperatriz Irene, queda la decoración de monogramas de la bóveda del bema. También aquí, como en Nicea, se percibe la sustitución de la Cruz en la cuenca absidal por la Virgen entronizada con el Niño. Posiblemente la pareja sea ya del siglo XI fruto de una restauración.

En la nueva iglesia bizantina, la separación entre el bema y la naos iba a tomar una nueva dimensión a partir del siglo X con la conversión paulatina del

templon en iconostasio como soporte para imágenes de la Virgen y los santos, dando lugar en época posterior a verdaderos y complejos muebles.

No hay duda, en este sentido, de que el fin de la querella iconoclasta supuso una revitalización de la producción de iconos, si bien en el Sinaí su producción había continuado imperturbable. Destaca, a mediados del siglo IX, el icono de la Crucifixión del monasterio de Santa Catalina. Posiblemente sean, en cambio, constantinopolitanas las dos hojas de un tríptico con Abgar y el Mandylion (c. 945) y la del apóstol Felipe (c. 950) conservadas en el monasterio.

Si bien la mayor parte de estas imágenes se realizan al temple o a la encáustica sobre madera, algunos ejemplos como la del arcángel Miguel conservada en Venecia (Tesoro de San Marco; finales siglo X) se resuelven con plata repujada y dorada, esmalte y pedrería.

Precisamente una de las características que mejor define la producción artística del Imperio de Oriente a partir de estos momentos es la extraordinaria sofisticación, por materiales y calidad, de sus obras.

Destaca, por encima de otras, la producción de tejidos de seda. Se puede destacar, entre otros, el tapiz conservado en Bamberg (Tesoro Catedralicio; c. 1000). Todas estas sedas muestran una fuerte influencia de la Persia islámica en sus motivos casi heráldicos, como se puede comprobar, por ejemplo, en las sargas de finales del siglo X con leones o elefantes, conservadas, respectivamente, en los tesoros catedralicios de Colonia y Aquisgrán.

Durante el siglo X se retomó la producción de objetos de marfil. Entre las poquísimas obras pertenecientes al siglo IX se cuenta el cetro (?) de León VI (Berlín, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst; fines del siglo IX). La obra no permite imaginar la calidad de los marfiles que iban a producirse en poco tiempo. A mediados del siglo X, de hecho, empezamos a encontrar, de repente, una serie de obras de gran calidad que en algunos casos exhiben una elección formal muy particular que ha dado pie a hablar de «Renacimiento macedónico». El termino, hoy muy criticado, sirvió para destacar la reutilización de un lenguaje formal muy característicamente tardo-antiguo. No deja de ser una elección erudita ligada a círculos cortesanos, como demuestran los complejos programas paganos de algunos de estos objetos, como el llamado cofre de Veroli (Londres, Victoria & Albert Museum; segunda mitad del siglo X) en que se exhiben, entre otros, los trabajos de Hércules, el rapto de Europa o el Sacrificio de Ifigenia.

Esta «moda» afectó a todos los objetos de lujo de la segunda mitad del siglo como muestra el vaso de vidrio esmaltado conservado en Venecia (San Marcos, Tesoro) o el tintero de plata dorada de Padua (Tesoro de la Catedral).

Junto a estos marfiles, obras como la Coronación de Constantino VII Porfirogéneta (Moscú, Museo Puskin, c. 945) o la Coronación de Romano II y Eudoxia (París, BNF; c. 945-949), también son ejemplo de objetos de tipo claramente áulico. Su plástica es, sin duda, más «convencional» y ello pudiera deberse al hecho de ser objetos destinados a un público no ligado a la corte. La calidad sigue siendo alta pero se aplica a las figuras un canon muy alargado, o un nulo interés por su anatomía. El tríptico con la Déesis y santos conservado en Roma (Palazzo Venezia; segundo cuarto del siglo X) y el tríptico Harbaville

(París, Musée du Louvre; c. 950) muestran un cierto equilibrio entre las dos posibilidades formales, si bien la frontalidad de las figuras y la rigidez compositiva demuestra la elección clara de la opción definitiva.

La orfebrería, quizás por una dificultad técnica añadida, no pareció vivir esta dualidad formal. La dificultad técnica está ligada a la llegada a Bizancio, quizás desde el mundo franco, del esmalte cloisonné.

Se abre su producción con dos objetos. La corona votiva de León VI (Venecia, Tesoro di San Marco; c. 900) y la cubierta del ms. lat. I 101 de la Biblioteca Marziana (Venecia; c. 900). La solución de las figuras en esmalte, si bien de gran calidad técnica, están aún lejos del resultado preciso que se alcanzó con el tiempo.

En el apartado de los objetos litúrgicos destaca la delicadeza de la patena Stoklet (París, Louvre; finales del siglo X). La estauroteca de Limburg an-der-Lahn (c. 964-965), muestra la tradicional composición de piedras semipreciosas engastadas combinada con placas esmaltadas en un modo ya coherente. Las cubiertas con Cristo bendiciente y la Virgen orante conservadas en la Biblioteca Marziana (Venecia; finales del siglo X) muestran el nivel que se alcanzó.

Sin duda uno de los ámbitos en que mejor se puede observar el impulso cultural bizantino a partir del siglo IX es el de los manuscritos. El período se abría con la reforma tipográfica que imponía la nueva minúscula bizantina c. 800. Esto comportó un notable esfuerzo, hasta el 975 aproximadamente, de trascripción, adaptación y copia de una ingente cantidad de manuscritos. Supuso además un examen y un revisión de los textos y culminó en el programa de palinzoia o palingenesia, «recuperación de lo perdido», durante el reinado de Constantino VII.

Entre los más antiguos manuscritos del momento cabe citar el salterio Khludov (Moscú, Museo de la Historia, ms. Khludov 129b). Si bien no hay certeza alguna, este libro tiende a fecharse en torno a mediados del siglo IX en parte a causa de su iconografía anti-iconoclasta. Entre figuras y escenas, este libro de salmos cuenta con un total de 209 ilustraciones. Una parte de ellas se refiere al Antiguo Testamento, por ejemplo las escenas del Éxodo junto al salmo 77 de los fols. 76r-78v. Sin embargo, tal y como fue característico, los salmos también fueron ilustrados de manera tipológica con escenas del Nuevo Testamento, por ejemplo el fol. 72v encontramos el Bautismo y la Crucifixión. La particularidad de este manuscrito reside en la presencia de una serie de ilustraciones polémicas en que se mezclan escenas neo-testamentarias con la condena a las actitudes iconoclastas. Son bien conocidas la Crucifixión del fol. 67 en que se ponen en paralelo la escena en que se da a beber vinagre y hiel a Cristo crucificado, y a los partidarios de la iconoclastia cubriendo la imagen de Cristo con cal, o la agresión de los iconoclastas a la imagen de Cristo comparada con la herida en el flanco con la lanza del fol. 23v.

Muy parecido en cuanto a la composición de su decoración es otro manuscrito polémico, el códice con los Sacra Parallela de Juan Damasceno (París, BNF, gr. 923). La obra es polémica por su atribución y fecha, con los autores divididos entre un origen palestino, en la primera mitad del siglo IX, o constantinopolitano en la segunda mitad de ese siglo. Aquí las figuras se realizan casi exclusivamente con oro, como también los epígrafes en el texto. Las más de seiscientas ilustra-

ciones muestran a autores, santos, escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento y comentarios a los textos. Mientras en el salterio se hace evidente la presencia de modelos formales tardoantiguos, en los Sacra Parallela estamos ante una opción más medieval.

Sin duda de época de Basilio I, y fechable entre 879 y 893 por los retratos reales presentes en él (fols. B y Cv), el libro con las Homilías de Gregorio Nazianceno conservadas en París (BNF, gr. 510) es uno de los libros más lujosos conocidos del siglo IX. En sus cuatrocientos sesenta y ocho folios y un formato inusualmente grande (418x305mm) se recogen cincuenta y dos homilías del padre oriental. Hoy sólo se conservan cuarenta y un folios ilustrados, encabezando las homilías con escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento e históricas.

Las características del Gregorio de París explican el alto nivel alcanzado por la ilustración de manuscritos constantinopolitana durante el siglo X. Abre este siglo una obra excepcional como es la Biblia de León patrikios, præpositos y sakellarios. Se conserva sólo el primer volumen, desde el Génesis hasta los Salmos (Ciudad del Vaticano, BAV, Vat. Reg. Gr. 1). León se presenta con el manuscrito, que ofrece a la Theotokos, en los primeros folios (2v). Nuevamente nos hallamos ante una obra de lujo.

El Salterio de París (BNF, gr. 139) es posiblemente una de los más bellos del medioevo. A sus cuatrocientos cuarenta y nueve folios se añadieron catorce folios ilustrados en el verso. Los ocho primeros se refieren a David, mítico autor de los salmos, les seis últimos se decoran con escenas del Antiguo Testamento y los Cánticos. La clara opción, de nuevo aquí, por una plástica claramente tardoantigua lo sitúa en el mismo ámbito cortesano que los citados marfiles.

La recuperación del bagaje antiguo se reconoce en la copia, durante el siglo X, de obras científicas como la *Topografía cristiana* de Cosmas Indicopleustés (Ciudad del Vaticano, BAV, gr. 363, siglo X), la *Theriaca* de Nicandro, sobre las mordeduras de serpientes (París, BNF, Suppl. Gr. 247) o el *De materia medica* (Nueva York, Pierpont Morgan Library), que copia un ejemplar conservado en París (BNF, gr. 2179; finales del siglo VIII-inicios del siglo IX). Sabemos que Romano II (959-963) envió un *De materia medica* como regalo a Córdoba.

El llamado «Menologio» de Basilio II (976-1025), en realidad un synaxarion, cuenta con cuatrocientas treinta ilustraciones (Ciudad del Vaticano, BAV, gr. 1613; c. 985). Se conserva sólo el primer volumen, de septiembre a febrero. Los fondos de oro poco tienen que ver con el Salterio de París y las figuras, sobre ese marco abstracto, se alejan del naturalismo tardo-antiguo que caracteriza obras anteriores y definen, en gran medida, la plástica dominante del siglo XI.

Un manuscrito excepcional y curioso es el Rollo de Josué (Vaticano, Biblioteca Apostólica, ms. Palat. gr. 431). Se trata de 15 folios de 30cm de altura y un total de 10,5 m de longitud. Concebido como un rollo en que se ilustra parcialmente la historia de Josué, no se puede evitar la comparación con las columnas cocleares. Persiste la duda sobre su cronología, con autores que lo consideran un origanal del 630 para conmemorar la conquista de Jerusalén por Eraclio y copiado de nuevo en el siglo X, y autores partidarios de considerarlo un original del siglo X para conmemorar la reconquista de Jerusalén por Juan I Tzimiskes (969-976).

3.4 Hacia una configuración artística de Occidente

A principios del siglo VIII la situación de la península itálica empezó, en un cierto sentido, a clarificarse. La presencia cada vez menos importante de Constantinopla dio paso a las aspiraciones territoriales longobardas y al deseo de independencia y hegemonía pontificio. Era inevitable el enfrentamiento. De esta situación el principal beneficiado, a corto plazo, fue el reino franco quien, sea mediante la intervención política, sea mediante, y sobre todo, la militar, acabó por imponerse en buena parte de Occidente. A largo plazo quizás sea más riguroso, sin embargo, admitir la victoria del papado. De autoridad subordinada a Constantinopla pasó en poco tiempo a poderoso árbitro de la política occidental. Empezó en este momento la construcción de la red supraterritorial que, dirigida por la curia romana, acabó por controlar de manera muy efectiva la cristiandad medieval a casi todos los niveles.

Sin duda la ciudad de Roma era el escaparate de esas aspiraciones y en ella los pontífices, ya sin la tutela de emperador alguno, expusieron su concepto de Estado, tal y cómo se evidencia en el *Liber Pontificalis*. Continuó la monumentalización cristiana de la ciudad, y se vio complementada por la creación de una red de estructuras asistenciales (diaconías, xenodoquia). Las puertas, los puentes, las antiguas vías y, por encima de todo los grandes centros religiosos, empezaban a configurar la ciudad fragmentada que fue durante buena parte del medioevo. Eso justifica las potentes fortificaciones que nacieron en torno a San Pedro, bajo el pontificado de León IV (847-855) y que con el nombre de *civitas leonina* circundan aún hoy la Ciudad del Vaticano, o la Iohannipolis, en torno al territorio de San Pablo extramuros, impulsada por Juan VIII en el 880.

Quizás el mejor ejemplo de esta complejidad sea el Palacio lateranense. La reestructuración iniciada por Zacarías (741-752) y, sobre todo, Hadriano I (772-795) acabaron por crear la verdadera corte que se mantuvo en torno al pontífice hasta el exilio de Aviñón (1308).

Precisamente de este pontífice nos ha llegado parcialmente otro triclinio, el aula leoniana, parcialmente visible en la actual plaza de San Giovanni in Laterano. En realidad lo que vemos hoy es una copia de 1743. En la enjuta del lado izquierdo, Cristo entronizado consigna las llaves a san Pedro y el lábaro a Constantino; en la del lado derecho, san Pedro otorga el palio a León III y el lábaro a Carlomagno. Todo un manifiesto político por parte de León III en el 799.

Empezó en este período el traslado de los mártires al interior de la ciudad desde las catacumbas. Quizás la intervención más decidida, en este sentido, fuera la de Pascual I (817-824). Santa Práxedes (c. 817-818) se convirtió así en un magnífico relicario. Dada su función se adoptó el tipo de edificio más útil para simultanear el culto a los mártires con el desarrollo del oficio: San Pedro del Vaticano. Sin duda su decoración musiva es un compendio de tradición y novedad, así como una exhibición artística de los talleres de mosaico romanos. El conjunto se completa con el oratorio dedicado a la madre del pontífice, Teodora, quizás el único espacio altomedieval de Roma conservado casi íntegro.

De hecho en las otras actuaciones del pontífice también vemos, en un cierto sentido, esta síntesis. Santa Cecilia en Trastevere (c. 818-819), con una planta similar pero sin transepto, nos muestra una decoración casi idéntica. En ambos casos, Pascual I, aparece presentando la maqueta del edificio a Cristo. En Santa María in domnica la decoración enfatiza lo que ya en las otras dos puede intuirse, el claro alegato a favor de las imágenes frente a una Constantinopla completamente enredada en la querella iconoclasta. Aquí, la sumisión del pontífice calzando a la Theotokos constituye una iconografía ejemplar desde este punto de vista. Su vinculación con Oriente se pone de manifiesto, además, en obras como los tres relicarios procedentes del Sancta sanctorum (Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani).

Tras este punto álgido destacan las iglesias de San Marco, por parte de Gregorio IV (827-844) y los Cuatro Santos Coronados, por León IV (847-855). La primera, enmascarada bajo decoraciones modernas, nos ofrece aún parte de sus mosaicos. Cuatro Santos sigue siendo aún impresionante por sus dimensiones y por ser, quizás, el único caso de iglesia en Roma que adopta elementos nórdicos, como es la potente torre de ingreso.

De la numerosa producción de estos momentos en la ciudad, no podemos evitar el citar, siempre bajo León IV, la renovación decorativa de la basílica de San Clemente, hoy en la iglesia inferior, uno de los mejores ejemplos de la pintura mural del siglo IX en la ciudad.

El territorio merovingio se había convertido, casi de forma involuntaria, en el cruce de caminos de la Europa occidental. Sobre esa base, la nueva dinastía pipínida o carolingia tuvo la capacidad de leer la realidad europea del momento de un modo global. Era la primera vez desde hacía ya varios siglos que una administración veía la necesidad de afrontar la gestión del territorio de un modo coordinado. La producción artística es fruto de este empeño, puesto que depende de los instrumentos utilizados por Pipino el Breve (741-768) y su sucesor Carlomagno (768-814) para consolidar el proyecto: una organización administrativa centralizada basada en la red eclesiástica y su control, el inició de la unificación litúrgica de las Iglesias occidentales, y la instrucción de la clase dirigente –laica y religiosa– a partir de la corte y de las escuelas monásticas y catedralicias.

Es muy difícil separar todo este proceso de la figura del que a partir de la Navidad del 800 se convirtiera en emperador. Aunque se benefició sin duda de un proyecto ya en un estado muy avanzado, fue en ese momento cuando cristalizó una producción artística relevante.

A pesar de su importancia, casi nada se ha conservado de las residencias imperiales fundadas por Carlomagno. Sabemos de la construcción de un palacio en Ingelheim (774-787), continuado por el hijo Luís el Piadoso; en Paderborn (776), donde recibió al papa Leon III tras su huída de Roma en el 799; y junto a San Pedro en el Vaticano (781).

Pero sin duda el complejo más importante, por convertirse en capital estable de la corte, fue Aquisgrán. El lugar había sido ya utilizado por Pipino el Breve, aprovechando la presencia de una villa romana, y hacia el 794 Carlomagno había ya adelantado suficientemente los trabajos de construcción como para instalarse allí. El complejo estaba presidido por un gran aula de ingreso desde la cual dos

galerías permitían el acceso a los distintos espacios de la residencia. En el extremo norte el Aula Regia, solemne sala de recepciones que adoptaba la forma de los triclinios imperiales. Con sus tres ábsides, su aspecto debió de ser muy próximo al del aula leoniana en el palacio lateranense. En el lado opuesto se encontraba la capilla palatina, único vestigio conservado de todo el complejo, a pesar de algunas transformaciones y dos importantes restauraciones en el 983 y el 1881.

Dedicada a Santa María por León III en 805, la capilla palatina se empezó en el 792 siguiendo el proyecto de Otón de Metz. Un gran atrio con exedras, que recuerda en planta alguno de los pórticos imperiales de Roma, precedía a la capilla. Ésta, de planta octogonal, es una estructura de doble casco cubierta con arista en el deambulatorio y con ocho paños en la cúpula central. Sendas capillas de forma basilical se habrían en los lados norte y sur, ligeramente desplazadas hacia el altar principal que se encuentra en eje con la puerta de ingreso. El cuerpo de acceso define una estructura de Westwerk, con un balcón para la aparición del monarca. Éste comunica con la tribuna regia, en el interior, sobre el deambulatorio, donde se encuentra el trono de Carlomagno. Por encima de la tribuna, una cámara conservaba la fabulosa colección de reliquias del monarca. De entre éstas se ha conservado en Reims (Tesoro de la Catedral; c. 800) un relicario en forma de *ampulla* con una astilla de la Vera Cruz.

No hay duda, a pesar de las diferencias, de que si bien la estructura general del complejo palatino se inspira en el palacio lateranense, y con ello indirectamente en el Megapalacio de Constantinopla, la capilla, sin duda, se basa en el modelo de San Vidal en Rávena.

Ésta aparecía revestida con mosaicos y mármoles de los que se conserva una parte, y también la rejería de bronce del primer piso posiblemente sea obra carolingia, pero a partir de la copia de originales romanos. De hecho la calidad de todos estos elementos es tal que se ha dudado, a menudo, de su verdadera cronología. Parece que no hay duda de la factura carolingia de los cinco pares de puertas de bronce si bien, en su sobriedad, también reproducen originales antiguos. Una piña de bronce de fecha discutida fue realizada en Aquisgrán, o traída hasta allí, con el propósito de emular la fuente que presidía el atrio de San Pedro en el Vaticano, y sin duda la loba que presidía el principal acceso a la catedral era una alusión a la capitolina en Roma.

El conjunto no sólo era un compendio del vínculo voluntariamente establecido con los orígenes romanos del poder franco, sino de la sacralidad de ese poder como síntesis perfecta de la Antigüedad pagana y la Antigüedad cristiana que se remontaba al Antiguo Testamento. Y todo contribuía a ello. Desde la estatua ecuestre «de Teodosio» traída de Rávena, en realidad probable imagen de Zenón, de la cual pudiera ser un reflejo la pequeña escultura de Carlomagno a caballo con el orbe y la corona procedente de Metz (París, Musée du Louvre; c. 814), hasta su espada (Viena, Schatzkammer; c. 800).

El ambicioso programa educativo que había de permitir la reorganización del Imperio tuvo su foco principal en este complejo. Para ello fue necesaria la producción de los documentos y los libros que permitieran difundir las órdenes y los modelos emanados desde la corte, ya fueran éstas la organización del nuevo

Estado o el nombramiento de obispos, o aquellos la caligrafía o la nueva liturgia. La cancillería y el *scriptorium* jugaron en este sentido un papel esencial.

Entre los manuscritos más antiguos realizados en la corte destaca el Evangeliario de Carlomagno (París, BNF, nouv. acq. lat., 1203), también conocido por el nombre de su autor material Godescalco. El autor, de hecho, nos permite saber en el colofón que el libro se realiza poco después del retorno del rey tras su viaje a Roma (781) con la esposa Hildegarda (†783). El manuscrito es de un gran lujo con el texto en oro y plata sobre fondo de púrpura. La ilustración de gran calidad se limita a los retratos de los evangelistas (fols. 1-2v), la imagen de Cristo entronizado (fol. 3) y la Fuente de la vida antes del inicio del texto recitado en Navidad.

Si con el de Godescalco se iniciaba la producción del que los investigadores han llamado manuscritos del Grupo de Ada o de la 1ª escuela de Corte, el punto álgido se alcanzó con los Evangelios de San Medardo de Soissons (París, BNF, ms. lat. 8850; c. 800). En él, no sólo se ha multiplicado el volumen de ilustraciones añadiendo las tablas de cánones (fols. 7-12v) a los retratos de los evangelistas (fols. 17v, 81v, 123v, 180v) y a la fuente de la vida (fol. 6v), la solemnidad del manuscrito se ha acentuado (fol. 1v). Aparecen, ya en este manuscrito, algunos reflejos claros de la «romanización» o «imperialización» que se estaba verificando en la corte.

La proximidad de estos manuscritos con obras norditálicas más modestas, como el llamado Códice de Egino, obispo de Verona, conservado en Berlín (Staatsbibliothek, Phill. 1676; entre 796-799) o las Homilias de Gregorio el Grande (Vercelli, Biblioteca Capitolare, ms. CXLVIII; c. 800) realizadas en Nonantola, demuestran, más que la extensión de los modelos carolingios, un origen común que podría tener sus fuentes en Roma.

Con el ingreso en el siglo IX y el recién estrenado título imperial por parte de Carlomagno, se produjo un nuevo salto cualitativo en la producción de manuscritos ligados a la corte. El cambio es suficientemente evidente como para haber merecido la definición por parte de los historiadores de un segundo taller de Corte. El manuscrito más espectacular de este grupo es, sin duda, el de los llamados Evangelios de la Coronación o de Viena (Viena, Weltiliche Schatzkammer, Schk, XIII; c. 800). Nuevamente estamos ante un códice purpúreo, aquí sin embargo se huyó del exceso decorativo que caracterizaba la suntuosidad de marcos, cornisas y cortinajes en los Evangelios de San Medardo. Es el fondo purpúreo de la página el que da solemnidad a unas figuras que por su naturalismo sólo son parangonables a la pintura compendiaría romana de tradición helenística. No es casual el que la tradición indique que Otón III lo encontró al abrir la tumba de Carlomagno y se convirtiera en el libro sobre el que juraron su cargo los emperadores germánicos. En la misma línea artística pueden ser incluidos los llamados Evangelios de Aquisgrán (Tesoro de la Catedral; c. 800).

La suntuosidad de estos códices no se manifestaba solamente en el interior mediante una bella caligrafía y una abundante ilustración, pues a menudo son las cubiertas la única parte visible de un libro. Un buen ejemplo es el Evangeliario Áureo de Lorsch, un manuscrito de la corte, fechado a fines del siglo VIII y repar-

tido entre el Vaticano (BAV; ms. Pal. lat. 50) y Bucarest (Biblioteca Nationala a Romaniei), cuyas cubiertas de marfil se encuentran, a su vez, repartidas entre el Vaticano (BAV), la posterior, y Londres (Victoria & Albert Museum), la anterior. El trabajo, de gran calidad, ha sido vinculado con las propias ilustraciones del taller de corte. Sin embargo hay que notar la proximidad con obras del siglo VI, como la cátedra de Maximiano o el citado díptico Barberini, así como con algunos ejemplares del siglo V producidos en Roma o Rávena; por otra parte, mientras la ilustración de manuscritos llevaba ya un largo período de aprendizaje, hay que destacar la aparición casi repentina de estos marfiles en el contexto carolingio, tras un largo período sin obras de esta calidad y refinamiento. Otras cubiertas realizadas seguramente por los talleres de la Corte son las del Salterio de Dagulfo (París, Musée du Louvre). Dado que el manuscrito fue regalado por Carlomagno al papa Hadriano I, el conjunto ha de ser anterior al 795 en que murió el pontífice. El trabajo, menos sofisticado que en las cubiertas de Lorsch, es próximo a la plástica del Virgilio Vaticano, la Itala de Quedlinburg y los mosaicos de Santa María la Mayor, así como a algunos marfiles del siglo V. También vinculado con la corte es la placa Carrard (Florencia, Museo Nazionale del Bargello; c. 800) con la doble imagen simbólica de Carlomagno victorioso. Esta placa presenta la particularidad de haber sido hecha a partir de un díptico consular antiguo. Siempre en este ámbito, pero sin una vinculación directa con la corte se pueden citar el Díptico de Genoels-Elderen (Bruselas, Musées Royaux; inicios siglo IX), sus características la acercan más a un concepto artístico próximo al mundo insular.

La Corte, sin duda, se erigió desde el principio como un modelo a seguir. Desgraciadamente, es poco lo conservado. Un ejemplo indicativo es Germigny-des-Prés, donde Teodulfo, obispo de Orléans, construyó su complejo palatino. De éste conservamos solamente el pequeño oratorio consagrado el 3 de enero del 806. Se trata de un espacio cuadrado centralizado con un cimborrio central. A pesar de una desastrosa restauración (1867-1876) aún podemos apreciar la belleza de la decoración musiva del ábside principal, con la insólita imagen del Tabernáculo, e imaginar, a partir de los fragmentos conservados, la riqueza decorativa de la escultura en estuco que completaba el conjunto.

Desde su pequeña corte, Teodulfo produjo también obras de un cierto relieve, como, por ejemplo la Biblia que lleva su nombre (París, BNF, ms. lat. 9380), fechada en el primer cuarto del siglo IX, en que con una delicada decoración anicónica consignó el texto purpúreo de su versión revisada del texto bíblico.

Por su alto valor simbólico, quizás lo más adecuado sea empezar por Saint-Denis, en París. Los monarcas merovingios habían elegido ya esta iglesia abacial como panteón real. Y en ella, Esteban II ungió a Pipino el Breve (754), legitimando y sacralizando así el linaje de los pipínidas y su poder, según la fórmula recogida en el Antiguo Testamento. Saint-Denis fue pues, más que una simple iglesia, un modelo, como dejara bien claro más adelante su abad Suger.

El edificio más antiguo del que se tiene memoria es de época carolingia, gracias a excavaciones y una descripción del 799. El inicio de su construcción se sitúa hacia 754 y su consagración, por parte del abad Fulrado ya en el 775. Este primer edificio consistía en una basílica de tres naves y nueve tramos. El lado este

se cerraba mediante un ancho transepto culminado por un ábside semicircular de la anchura de la nave central, bajo el cual una cripta anular permitía el acceso al cuerpo del apóstol de la Galia, Denis, Dionisio. El lado oeste se cerraba mediante un bloque occidental flanqueado por dos torres. Este espacio sufrió una ampliación hacia el año 800 cuando Carlomagno decidió integrar la tumba de su padre, Pipino, en el conjunto. Mientras las columnas de separación entre las naves eran materiales romanos reaprovechados, las basas y parte de los capiteles son obra carolingia de inspiración tardoantigua. El conjunto es casi la síntesis perfecta de lo que pretendiera la arquitectura carolingia. Por una parte el reflejo de la Roma cristiana a través de San Pedro del Vaticano, en la planta basilical y la disposición de la cabecera con cripta anular, hecho que se repite, por ejemplo en el importante santuario de san Mauricio (Saint-Maurice, Valais, Suiza). Por otra parte el elemento característico y original del mundo franco que constituye el *westwerk*. Finalmente, la combinación del material reaprovechado romano junto a la personal interpretación carolingia de esos mismos modelos en basas y capiteles.

El alto carácter simbólico del edificio justifica la presencia en él, hasta la Revolución, de algunos objetos que manifestaban el carácter regio de la abadía. Es el caso del trono llamado de Dagoberto I (603-639). En realidad la obra, una *sella curullis*, ha sido adscrita a época de Carlomagno con los añadidos ya en época de Carlos el Calvo del respaldo y los brazos. Más excepcional es el llamado Escrain de Carlomagno, culminación majestuosa del relicario del brazo de san Apolinar y reliquias de san Jorge y san Teodoro. De la obra de orfebrería e incrustaciones conservamos solamente un dibujo de 1794 y un fragmento de la parte superior (París, BNF).

Notable por la información que tenemos de ella y por ser una de las abadías reales, Saint-Riquier, Centula, en Abbeville, cerca de Reims, se ha constituido en la historiografía como el mejor ejemplo de la funcionalidad exigida al modelo de iglesia carolingio. El edificio se construyó entre 790 y 799, siendo su abad Angilberto, el «Homero» de la corte. Conocemos el complejo por las descripciones y dos grabados de 1612 y 1673 (París, BNF, Est.VA-80 (7)-Fol). El *westwerk* se organizaba, al parecer, en un piso inferior resuelto como sala hipóstila y que respecto a las naves ejercía de nártex y un piso superior con tribuna presidida por un altar al Salvador y comunicada visualmente con la nave. Así pues el cuerpo occidental se constituía prácticamente en una iglesia en vertical, segregada del resto de la basílica. De la reconstrucción del uso litúrgico de los espacios se ha podido deducir que, sin embargo, la tribuna se incorporaba naturalmente, mediante accesos laterales, a los recorridos procesionales del ritual monástico. Desgraciadamente nada se conserva de los relieves en estuco pintado y dorado que, junto a los altares fijaban el ritmo de dichas procesiones. Sin duda, Centula se convirtió en un modelo que encontraríamos en la catedral de Reims erigida por Ebbón (816-841) e Hincmaro (845-882) y consagrada en el 862 o en la abacial de Corbie, edificios esenciales para seguir la extensión del modelo, especialmente por lo que se refiere al *westwerk*, en la Germania cristianizada. De la primera el reflejo lo encontraríamos en Hildesheim, consagrada en el 872, y de la segunda en Corvey, consagrada en el 885.

Uno de los primeros ejemplos del establecimiento franco en Germania es el monasterio de Fulda. Su iglesia, fundada en 744 por Sturm, discípulo de san Bonifacio, encuentra su primera definición monumental en el segundo proyecto, realizado por el abad Baogulf entre 790 y 819, año en que fue consagrada. Al edificio, de planta basilical con el ábside en el lado Este, añadió un enorme transepto, presidido por un ábside en el lado occidental, mientras detrás del ábside este se erigía un gran patio como sucedía en San Juan de Letrán. No hay duda de que el conjunto de ábside y transepto occidentales, en cuya cripta fue enterrado san Bonifacio, el apóstol de los germánicos, retomaban el modelo y la orientación de San Pedro del Vaticano. Esto justifica la expresión *more romano*, a la manera romana, que se usó en la época para describir el conjunto. También en la citada Saint-Maurice encontramos ábsides contrapuestos.

Uno de los pocos elementos arquitectónicos de este período que ha llegado hasta nuestros días, es la curiosa Torhalle del monasterio de Lorsch, cerca de Worms. La fecha de construcción de esta estructura es discutida, si bien ha sido puesta en relación con el paso de Carlomagno por Lorsch, tras la conquista del reino longobardo en el 774. Su forma, una triple puerta, ligeramente alzada sobre el nivel del patio, ha sido frecuentemente definida como arco de triunfo. En realidad, poco tiene que ver con los arcos honoríficos romanos. La estructura es de dos pisos, el inferior se compone de tres puertas de iguales dimensiones que permiten atravesar de un lado a otro la estructura, al superior se accede mediante sendas escaleras laterales. Ya en el interior el espacio rectangular aparece cubierto por una bóveda de cañón. La decoración original reproduce un tema del primer estilo pompeyano. Este tipo de decoración encuentra su correspondencia en el exterior, con toda la superficie resuelta mediante un diseño geométrico realizado mediante baldosas de ladrillo y caliza, con el añadido de semicolumnas, pilastras y sus respectivos capiteles. Si el interior puede recordar a la casa de Augusto en el Palatino, el exterior, sin duda remite al aula de Porta Marina de Ostia (Roma, Museo del Altomedioevo, EUR). Los referentes romanos antiguos para la decoración, no parecen presentar dudas. Respecto a la estructura y su modelo, el problema es más complejo. Pero no hay duda de que el triple pórtico está más cercano al modelo del acceso al atrio de San Pedro del Vaticano que a los arcos honoríficos.

Para concluir este apartado es necesario aludir a algunas intervenciones en el *regnum Italiae* y la zona alpina. En pleno corazón de la cordillera Alpina se conservan dos modestos edificios de principios del siglo IX, San Benito en Mals y San Prócolo en Naturns, ambos en Italia, destacados por sus decoraciones pictóricas, que en Mals son de gran calidad y se combinan con una importante decoración en estuco.

El desarrollo artístico vinculado a la liturgia muestra la alta calidad alcanzada ya en estos momentos. Destaca el ya citado cáliz de Tassilo (Kremsmünter; c. 788) reflejo de los talleres insulares en el continente o el relicario de Enger (Berlín, Staatliche Museen, Kunstgeberge Museum; inicios siglo IX) con el anverso en la más pura tradición merovingia de granates incrustados y piedras engarzadas, entre las cuales varias entallas romanas, y el reverso con un trabajo de repujado con una figuración menos conseguida. Este tipo de relicario tuvo un

éxito notable. Uno de los objetos litúrgicos más bellos de este momento es la jarra de Saint-Maurice d'Agaune (Suiza; c. 800) míticamente atribuida al califa Harun ar-Raschid quien la habría regalado a Carlomagno, es sin duda de origen oriental. Un objeto excepcional es el altar portátil de Adelhausen (Friburgo, Augustinermuseum; fines del siglo VIII). Realizado sobre un alma de madera y con la piedra central de pórfido enmarcado por placas de plata y esmaltes *champlevé*, es uno de los ejemplares más antiguos conservados de altares portátiles, en una época en que las misiones hacia oriente los hacía imprescindibles. También aquí se hace notar la influencia insular de la decoración.

La caída de Pavía en el 774 puso en manos de Carlomagno todos los territorios longobardos del norte. Quizás por ese motivo, a partir de mediados del siglo VIII empezaron a adquirir relieve desde un punto de vista político, y en consecuencia también artístico, los territorios longobardos del sur. De hecho la influencia política carolingia se extendió también hasta esta zona, si bien nunca ejerció un poder efectivo, como tampoco consiguió imponerse Bizancio, a partir de sus posesiones en Apulia.

La *Longobardia minor*, pues, se convirtió en un protectorado, en parte sometido a las ambiciones de unos y otros, en parte con un carácter muy marcado. Su organización se estructuró fundamentalmente en torno a los ducados de Spoleto y Benevento. Desde el punto de vista artístico ha dejado testimonio de una importante producción.

Hacia mediados del siglo VIII, el duque Arichis II (758-788) en cierta medida heredero de Desiderio, iniciaba la catedral de Santa Sofía de Benevento, que se concluyó c. 760. Lo que hoy conservamos es la consecuencia de una importante restitución a su estado longobardo, realizada entre 1951-1957, mediante la supresión de las modificaciones del siglo XVIII. Destaca por su insólita planta centralizada y la doble corona de columnas de su interior. En su cabecera, formada por tres ábsides se conservan restos de la decoración pictórica original. También esta decoración ha sido interpretada como muestra de influencia oriental.

Del importante conjunto monástico de San Vincenzo en el Volturno sólo se conserva la cripta del abad Epifanio (824-842). Ésta destaca por los importantes frescos conservados. En el lado este del transepto se puede ver a la Virgen con el Niño y una procesión de santas; en el lado oeste la Epifanía, la Crucifixión y las Marías en el Sepulcro, además de los martirios de san Esteban y san Lorenzo. El ábside nos muestra a la Virgen y ángeles y a Cristo flanqueado por la Anunciación y la Natividad.

La sucesión del emperador no presentó problemas, pues Luis (814-840), llamado el Piadoso, había quedado como único heredero asociado al poder en el 813. Su política, continuista respecto al padre, sin embargo se encontró con dos problemas: la clericarización del poder y las luchas sucesorias emprendidas por sus hijos que culminaron en el tratado de Verdún (843) y supusieron el inicio de la destrucción del Estado carolingio.

El palacio que sufrió mayor transformación con Luís el Piadoso fue el de Inghelheim (cerca de Maguncia). Destaca la descripción de su decoración pintada, que nos ha legado Ermoldo el Negro (Ermoldus Nigellus; †838 c.).

Desde el punto de vista artístico la corte siguió jugando un papel importante, si bien se produjo un relevo de sus intelectuales, Alcuino había muerto en el 804, Teodulfo cayó en desgracia y fue condenado en el 818, muriendo en prisión tres años más tarde. Destacaban ahora Eginardo y Vitiza. El primero, procedente de Fulda, se encargó de la educación de Lotario I; el segundo, septimano y más conocido como Benito de Aniana, impulsó la reforma monástica entorno a la regla de san Benito. La característica del período fue, sin embargo, la desaparición de la corte como único centro de referencia y su «fragmentación» en múltiples centros que tendieron a la especialización.

Esto se hace muy evidente en la producción de códices miniados. Destaca en estos momentos el taller surgido en Hautvilliers (Reims) por iniciativa del arzobispo Ebbón (816-835). Hacia su nueva sede se llevó a buena parte de los ilustradores formados en Aquisgrán, continuadores de la segunda escuela de la Corte, quienes realizaron algunas de las mejores obras de la miniatura carolingia como son los Evangelios de Ebbón (Epernay, Bibliothèque Municipale, ms. 1; c. 816-830) y el Salterio de Utrecht (Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Cod. Ms. Bibl. Rhenotraiectinæ I, nr. 32; 816-834). El primero, siguiendo el esquema habitual, presenta un conjunto de tablas de cánones (fols 10-15v), seguidas de los retratos de los evangelistas (18v, 60v, 90v, 125v) precediendo los *Incipit* de cada evangelio. En los retratos, la solución de las figuras ha llevado al paroxismo el modo compendiario que había dado tan buen resultado en los evangelios de la Coronación y los de Aquisgrán.

De obra maestra puede ser calificado el de Utrecht. Este salterio fue decorado con más de ciento cincuenta ilustraciones, en realidad dibujos, que traducen en imagen cristiana el complejo texto de los salmos. La fascinación que produjo el libro justifica la realización de algunas copias entorno al año mil como el salterio Harley (Londres, British Library, ms. Harley 603).

No obstante, ya en este momento la producción se había asentado en diversos scriptoria gracias a los intelectuales y copistas que salían de la Corte. Esto permite encontrar obras de gran calidad por todo el Imperio. Un ejemplo de ello puede ser el Salterio de Stuttgart (Württembergische Landesbibliothek, ms. Bibl. Fol. 23). Realizado en torno a 820-830 es uno de los salterios más interesantes desde el punto de vista iconográfico. Han sido propuestos como *scriptoria* de origen los monasterios de Saint-Germain-des-Prés (París) y Corbie.

Una de las pocas obras originales del periodo, desde el punto de vista textual, es el De laudibus Sanctæ Crucis, escrito en el 840 por el abad de Fulda, Rábano Mauro (822-842). Se trata de un texto de loa a la Cruz del que se hicieron diversas copias y en que las ilustraciones se convierten en *carmina figurata*. La copia más antigua conservada se encuentra en el Vaticano (BAV, Vat. Reg. lat. 124) e incluye los retratos dedicatorios a san Martín de Tours (fol. 2v) y el papa Gregorio IV (fol. 3v), así como el de Luís el Piadoso (fol. 4v) e imágenes de Cristo en la Cruz, Serafines y Querubines, el Agnus Dei y el propio Rábano Mauro arrodillado ante la Cruz (fols. 8v, 11v, 22v, 35v).

El impulso dado al *trivium* y el *quadrivium*, a partir de la reforma de Alcuino, implicó la necesidad de textos literarios y científicos, también ilustrados. Son de

este momento las copias más antiguas conservadas de las obras teatrales de Terencio (c. 190- c. 159 ane) (Ciudad del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3868; c. 820-30); del Manual de Astronomía y Cómputo, compilado en la corte a partir de textos de autores antiguos (Madrid, Biblioteca Nacional, cod. 3307; Metz, c. 840); del Aratea, traducción latina de los Phænomena del griego Arato (315-245 ane), y de los que destaca la copia conservada en Leiden (Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Voss. lat. Q 79; segundo cuarto del siglo IX); o del Physiologus, también edición latina de un texto griego, en que se describen e interpretan las propiedades de animales, plantas y minerales, dándoles un sentido alegórico cristiano (Berna, Burgerbibliothek, cod. 318; Reims, segundo cuarto del siglo IX).

Es muy poco lo que se ha conservado en el campo de la orfebrería y todo tiene carácter litúrgico. La base de plata diseñada por Eginardo c. 820 para un crucifijo que regaló a la catedral de Maastricht sigue siendo un magnífico ejemplo del concepto subyacente a la renovatio del imperio romano-cristiano. De la pieza, más conocida como Arco de Eginardo, se conserva un dibujo del siglo XVII en Paris (BNF, ms. fr. 10440). El crucifijo pudo ser parecido a la Cruz Ardena (Nüremberg, Germanische Nationalmuseum) que se fecha hacia el 830. La bolsa de san Esteban muestra la continuidad del modelo del relicario de Engen (Viena, Weltliche u. Geschictliche Schatzkammer; c. 832).

La mayor novedad en la arquitectura monástica deriva de la reforma monástica que bajo impulso de Benito de Aniana se llevó a cabo durante el reinado de Luís el Piadoso. Desgraciadamente no conservamos la iglesia abacial de Inden (actual Kornelimünster) fundada por él y donde se celebrara el concilio en el 816 que había de implantar la reforma. Sí que se conserva la iglesia de Steinbach (Michelstadt; consagrada en 827) de la que fuera abad laico Eginardo, interesante por retomar Inden con pocas variaciones, la complejidad de sus criptas y por los comentarios de Eginardo sobre Vitruvio, que permiten romper con el viejo tópico del descubrimiento renacentista del arquitecto romano.

Sin duda el monumento más importante legado por el concilio de Inden es el dibujo que el abad Heito de Reichenau (806-823) envió a su homólogo Gozbert de San Galo (816-837) exponiendo el proyecto ideal de lo que había de ser un monasterio, a partir de lo tratado en el concilio, como pauta para el nuevo San Galo (Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, ms. 1092; c. 820). A pesar de que el proyecto no se llevó acabo, la planificación que presenta anticipa las grandes abadías que iban a imponerse en el paisaje europeo del siglo X, con elementos muy característicos, como por ejemplo la organización en torno a un claustro, evidencia más antigua de esta estructura antes de su aparición en Lorsch y Mittelzell a mediados de siglo. Esta última abadía, situada en la isla de Reichenau (Bodensee) inauguraba el desarrollo de la arquitectura monástica característico a partir de mediados del siglo X.

El final del reinado de Luís se vio marcado por el alzamiento de los hijos, en lucha por la sucesión, en contra del padre (829-833). En un contexto en que el arte, de nuevo, se había convertido en importante instrumento de propaganda del poder hacia la sociedad, también hechos como éste tuvieron su reflejo artístico. Así, al menos, ha sido interpretado el importante conjunto de San Juan en Müstair

(Grisones, Suiza). El monasterio, fundado c. 775 por Carlomagno, recibía en este momento una decoración mural en cinco registros que ocupan todos los muros y ábsides de la iglesia abacial. Esto convierte Müstair en el más importante conjunto pictórico carolingio conocido. Los peculiares temas representados, con un extenso ciclo de la rebelión de Absalom contra su padre el rey David, ha permitido fechar el conjunto leyéndolo en clave de política interna.

Desde el tratado de Verdún (843) en que Lotario I, Carlos el Calvo y Luís el Germánico se repartieron el territorio Imperial hasta la progresiva extinción de la dinastía se verificó la pérdida del papel estabilizador de una Corte, que se multiplicó en función de los vaivenes dinásticos.

La dirección que se observa en las soluciones arquitectónicas indica una renovación constante que ya no dependía exclusivamente de la dirección marcada por la corte. Un gran ámbito de novedades arquitectónicas está relacionado con el culto a las reliquias que estaba adquiriendo ya la categoría del fenómeno que caracterizara todo el medioevo posterior.

Ya se ha citado la complejidad de las criptas de Michelstadt y el desbordamiento estructural de Saint-Denis. Son buenos ejemplos del desarrollo que se alcanza en estos momentos y de su complejidad San Filiberto de Grandlieu (c. 847) y San Germán de Auxerre (c. 841-859), que además conserva un notable conjunto de pintura mural.

La síntesis de todos estos elementos la encontramos, probablemente, en la iglesia abacial del monasterio de Corvey, fundado en el 822. La fachada, añadida entre 873 y 885, tiene el interés de mostrarnos el tipo canónico de *westwerk*, si bien actualmente un poco recortado en altura. Mucho más interesante es la cabecera en que un deambulatorio circular con oberturas al ábside es rematado por una cripta exterior en forma de cruz y dos anejos rectangulares. La solución del deambulatorio abierto se planteó también hacia el 858 en Chartres. El modelo se había de perfeccionar en San Martín de Tours.

La información que tenemos sobre las cortes de los herederos de Luís el Piadoso y sus sucesores no permite organizar en torno a ellas un discurso artístico coherente. A lo sumo se conoce alguna de las obras que allí se produjeron, pero sin que se pueda afirmar donde estaba situada físicamente la sede cortesana. Es el caso, por ejemplo, de Carlos el Calvo. Se discute si Saint-Denis, Metz, Corbie o Soissons, entre otros, fueron la sede de su llamada Escuela de Corte. De lo que no hay duda es de que el manuscrito conocido como Codex Aureus de San Emmerán de Ratisbona (Munich, Bayerisches Stadtbibliothek, Clm. 14000) es su obra más insigne. Realizado hacia el 870. El manuscrito es uno de los realizados por el escriba Liuthardo. Este evangeliario muestra una decoración extraordinaria sobre fondo púrpura que enlaza con manuscritos de la Corte de Carlomagno como el de Saint-Médard de Soissons . Destaca la imagen del monarca (fol. 5v) o la adoración del *Agnus Dei* (fol. 6). Quizás lo más excepcional sea la cubierta original de oro repujado y pedrería que aún conserva.

Éste es uno de los últimos manuscritos encargados por un monarca del cual tenemos la fortuna de conservar otras obras en que se ha conservado la unidad entre libro y cubiertas como es el caso de su Salterio (París, ms. lat. 1152;

c. 842-869). Las cubiertas, en marfil, están claramente inspiradas en los salmos 56, la anterior, y 50, la posterior, del Salterio de Utrecht. Como se puede ver en las cubiertas de su Libro de Oraciones (Munich, Schatzkammer der Residenz; c. 846-869), conservadas en Zurich (Schweizerisches Landesmuseum; c. 860), no sólo la iconografía, sino incluso la resolución formal del trabajo en marfil puede ser asociado al salterio de Utrecht y Hautvilliers en general. Entre estas obras de marfil, surgidas de los talleres de la Corte, destaca por su gran calidad la placa que desde el siglo XI cubre el libro de Perícopes de Enrique II (Bayerisches Stadtbibliothek, Clm. 4452). Como obra excepcional para cerrar con la producción de la corte de este momento hay que citar, sin duda, el Sacramentario de Carlos el Calvo (París, BNF, ms. lat. 1141; c. 869-870) realizado, quizás, para su coronación en Metz, como rey de Lotaringia el 9 de septiembre del 869.

La producción de los marfiles que encontramos en las cubiertas ha sido preferentemente asociada con Metz. Dicha sede fue dirigida desde el 823 hasta su muerte en 855 por Drogón, hermanastro de Luís el Piadoso, primero como obispo y desde 844 como arzobispo. Bajo su dirección surgió allí una producción de extraordinaria calidad. Su mejor obra es sin duda su Sacramentario (París, BNF, ms. lat. 9428). La obra, inacabada por la muerte del arzobispo, ha de ser fechada, por ese motivo entre el momento de su ascenso en el 844 y el 855. Treinta y ocho iniciales habitadas con escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento decoran este libro, con una gran delicadeza en el empleo del oro y en la interpretación de las formas de Reims. También en este caso se conservan las cubiertas. Contemporáneo de este Sacramentario son los Evangelios de Drogón (París, BNF, ms. lat. 9388; c. 845-855). De las que las placas de marfil de las cubiertas son igualmente un ejemplo excelente del trabajo desarrollado en Metz. Destaca en ellas, como en las del Sacramentario, la perforación completa de los fondos para hacer aflorar el oro o bronce dorado sobre el que iban montados los marfiles.

El otro gran *scriptorium* de mediados del siglo IX fue, sin duda, el de Tours. Fundado por Alcuino empezó, bajo sus abades Adalhard (834-843) y, sobre todo, Vivián (844-851), una esplendida producción de manuscritos. Destacan entre ellos, la Biblia de Moutier Grandval (Londres, British Library, Add. ms. 10546), primera de un importante grupo de biblias y, sobre todo, la llamada Biblia de Vivián o primera Biblia de Carlos el Calvo (París, BNF, ms. lat. 1; 845). El manuscrito es un regalo del abad al rey que acababa de confirmar la inmunidad del monasterio en el 845. Las fuentes para estos manuscritos, en general, hay que buscarlas en las obras de la corte de Carlomagno y en manuscritos tardoantiguos. Sin duda, la herencia más espectacular de la línea emprendida en Tours la encontramos en la Biblia de San Pablo extramuros (Roma; c. 870). El manuscrito, realizado posiblemente en Reims, recoge y amplifica la tradición iniciada por la Biblia de Moutier-Grandval. Hasta 36 iniciales a página completa más veinticuatro frontispicios, entre los que destacan los del Génesis y san Jerónimo, dan cuenta del lujo con que fue concebida esta biblia, la más ampliamente ilustrada en época carolingia. El escriba Ingoberto nos informa de que el destinatario era el rey Carlos. Posiblemente fuera el regalo del monarca al papa Juan VIII para su coronación como emperador en Roma en el 875.

La maestría de la producción de libros queda confirmada por una producción de objetos de corte o litúrgicos de gran calidad. Entre los primeros quizás pueda destacarse el disco con la historia de Susanna conservado en Londres (British Museum; c. 865). Tallado en cristal de roca se acompaña con la inscripción *Lotharius rex francorum fieri iussit,* lo que no deja lugar a dudas sobre el promotor. La producción de cristal de roca tallado fue de una cierta importancia en este momento.

El mobiliario destinado al altar siguió siendo de calidad excepcional. Destaca, por encima de todos, el altar de Vuolvinius, *magister phaber*, encargado por Angilberto, arzobispo de Milán para su sede. La pieza, conservada en su emplazamiento ha sido fechada hacia 850. Trabajada en lámina de oro y plata repujada y burilada, con sobredoradura, esmalte, piedras y filigrana, es sin duda la obra más excepcional del momento. En los paneles de la parte anterior, este altar-relicario nos muestra la Cruz con Cristo en trono rodeado por paneles en que se nos presenta la historia de la Salvación, desde la Anunciación hasta la Ascensión. El lado posterior nos muestra escenas de san Ambrosio enmarcando las puertas de acceso a las reliquias en que comparten protagonismo Angilberto y Vuolvinius.

A época de Carlos el Calvo ha sido atribuido el *flabellum* conservado en Florencia (Museo del Bargello) procedente de Tournus. La pieza, excepcional, está construida con un mango y un estuche de marfil y un abanico de vitela ilustrado. Las partes en marfil muestran una decoración antiquizante relativa a las Églogas de Virgilio; el abanico en cambio muestra a la Virgen con el Niño acompañados por santos y santas. Ha sido fechado hacia el 868.

Podríamos concluir con una pieza aún más original, el llamado trono de san Pedro (Ciudad del Vaticano, Basílica de San Pedro). Éste es el nombre dado desde el siglo XI a un trono de madera con placas de marfil y que debió de ser parte del regalo de Carlos el Calvo para la coronación del 875 en Roma.

En el contexto del final del siglo IX no podemos por menos que mencionar el patrocinio artístico que supuso la designación del obispo Frodino (c. 860-c. 890) para la sede episcopal de Barcelona, dentro de la política carolingia de consolidación de las reformas litúrgicas emprendidas. Destaca su intervención en la antigua sede episcopal de Égara, actual Terrassa, dependiente de Barcelona. En Santa María, una compleja decoración referida a los santos Pedro y Pablo, y a Absalón, puede, como en Müstair, ser interpretada en relación a los conflictos existentes, en este caso, entre el obispo y los opositores locales. En San Pedro, la parroquial, la posible llegada de reliquias comportó la transformación del ábside, mediante un nuevo mosaico geométrico y un «retablo» de piedra coronado por las figuras de Pedro y Pablo.

Tras el colapso del reino visigodo sus elites iniciaron un éxodo que las llevó al norte de la península Ibérica. Una parte importante se refugió en la cordillera cantábrica, donde debió encontrar la hostilidad de los poco romanizados pobladores autóctonos. Probablemente el interés mutuo frente al invasor acabó propiciando una alianza y una visigotización de la precedente estructura tribal. Con Alfonso I (739-757) se alcanzó una primera estabilidad que jugó con la

ventaja del desorden en el seno del poder islámico andalusí hasta la llegada de Abd ar-Rahman en el 756.

Con el hijo de Alfonso, Fruela I (757-768) se puede hablar ya de una corte constituida. Este monarca propició el asentamiento del abad Máximo, cerca de *Lucus Asturum*, y la fundación del monasterio de San Vicente en Ovetao (761), en la que acabaría siendo capital de la monarquía astur-visigoda.

Los signos de recuperación cultural eran múltiples. Dos años después de que Elipando se adhiriera al Adopcionismo (784), un monje de Liébana, Beato, escribía en su contra el *Tractatus Apologeticus*. La cultura literaria que se desprende de esta obra, así como de la posterior, el *Comentario al Apocalipsis*, demuestran un importante fondo bibliográfico en el entorno asturiano.

Precisamente la configuración de una corte y el conflicto doctrinal que se había creado entre el incipiente reino asturiano y la antigua sede primada de Toledo sentaron las bases para una legitimación de la monarquía asturiana a partir de la usurpación del mundo visigodo, proceso que, a grandes rasgos, culminó ya con Alfonso III el Magno (866-910) y la *translatio regnum* desde Toledo a Oviedo.

No es casual, pues, que con Alfonso II (791-842) hiciera su aparición la figura de Santiago el Mayor, evangelizador de Hispania. Siguiendo el *modus operandi* carolingio, no sólo se focalizaba en el descubrimiento de reliquias importantes el desarrollo político y económico del reino, sino que hallándolas en el territorio recientemente conquistado de Galicia se conseguía desplazar el prestigio de la hostil Toledo a la propia Galicia. Hacia el 810 se inventaban las reliquias del apóstol y c. 829 se construía la primera iglesia.

Alfonso II el Casto es el primer monarca asturiano del que se conservan restos monumentales suficientes como para analizar la realidad artística del reciente reino. El traslado de la capital a Oviedo comportó, sin duda, una renovación del panorama urbanístico. Las crónicas y la arqueología documentan el palacio junto a la catedral del Salvador, la iglesia de Santa María, con funciones de panteón familiar, y la iglesia de San Tirso.

La llamada Cámara Santa, anexa al Palacio, es el único vestigio en pie del complejo palatino y sólo la parte inferior, la cripta de santa Leocadia, se ha conservado más o menos intacta.

Sin duda, la intervención más importante de las realizadas por el Casto fue San Julián de los Prados, conocida como Santullano (c. 812-845). La iglesia monástica se sitúa a las afueras de la ciudad en una zona próxima a la residencia del monarca. El edificio, el más grande conocido de los construidos por un monarca asturiano, muestra en su planta un concepto arquitectónico muy próximo a ejemplos tardoantiguos. Pero sin duda, el elemento distintivo es su decoración pictórica. Perfectamente anicónica, es una clara imitación de los interiores áulicos decorados con *opus sectile* mural en que se combinan motivos arquitectónicos ficticios de tercer estilo pompeyano con cruces triunfales.

Precisamente la cruz triunfal aparece bajo este monarca como primer ejemplo de una importante producción de orfebrería que caracterizó, si bien con pocas piezas, la producción asturiana. El primer ejemplo es la cruz de los Ángeles atribuida, por la Crónica Silense (siglo XII), a unos peregrinos que llegaron a Oviedo y,

tras realizar su obra, desaparecieron. Por su aspecto bien pudiera confundirse con la longobarda cruz de Desiderio. No hay duda, por la inscripción, de que ésta fue realizada en el 808. Es significativo, en relación con la decoración de Santullano el que la inscripción de la cruz acabe con una invocación de claras asonancias constantinianas: «Este signo protege al piadoso. Este signo vence al enemigo».

Con el sucesor de Alfonso, Ramiro I (842-850), se produjeron cambios importantes. Se multiplicó la escultura y apareció la figuración, los espacios se fragmentaron y los edificios se hicieron más pequeños, a pesar de una geometría muy equilibrada, la compartimentación de los volúmenes externos acentúa la sensación de esbeltez.

Se ha conservado buena parte de su intervención en la residencia real del Naranco (Oviedo). Del palacio resta una posible sala de audiencias ulteriormente transformada en iglesia bajo la advocación de Santa Maria del Naranco (848). Destaca el uso de la bóveda de cañón y la organización mural interior con columnas helicoidales y arcos fajones. En los medallones la decoración muestra motivos procedentes de la eboraria tardoantigua.

Lo mismo se puede observar en lo que resta de la que fuera iglesia palatina, San Miguel de Lillo. Muy interesante es la decoración de las jambas de la puerta de acceso, con la reinterpretación de un díptico consular cómo los de Aerobindus o Probo. Todas estas características mantienen la vinculación de la arquitectura asturiana con el mundo franco, si bien la particular síntesis que se dio con Ramiro I, especialmente a nivel escultórico, la singularizaba de manera muy clara.

El pequeño edificio de Santa Cristina de Lena, quizás sea ya del sucesor de Ramiro, su hijo Ordoño I (850-866). El edificio se sitúa en un punto estratégico del valle del Lena, en el acceso a Asturias desde el puerto de Pajares. Su estructura cruciforme recuerda en planta a San Pedro de la Nave. Un altar sobre un alto podio, presidido por un *fastigium* de cronología incierta, realizado con canceles de la segunda mitad del siglo VII reaprovechados, caracterizan su interior. Nuevamente la tribuna indica el patrocinio real.

El final del siglo IX se define, con Alfonso III el Magno (866-910), a través de la legitimación del reino asturiano y de sus pretensiones de erigirse en hegemónico en la península Ibérica mediante la usurpación de la tradición visigoda. La redacción de crónicas que empieza en los años 80 tiene precisamente esa intención ideológica. El último acto de este recorrido fue la proclamación del monarca como *imperator*. Curiosamente esto tuvo una transposición solemne en la producción artística pero no formal. Es decir, se siguió más cerca de la propuesta de Lillo con Ramiro I que de Lena con Ordoño I. El mejor ejemplo de ello es San Salvador de Valdediós. consagrado el 16 de Septiembre del 893, el edificio formó parte, probablemente, de un conjunto palatino. La estructura repite la idea de Lillo pero con pilares en lugar de columnas y una estructura distinta de las cubiertas.

El único libro de lujo que pueda ser relacionado con el reino de Asturias es la Biblia de Cava de' Tirreni (Biblioteca della Badia, Ms. memb. 1) de mediados del siglo IX. Se caracteriza por una delicada decoración anicónica con el motivo de la cruz (fols. IV, 100v, 143) incluso como *carmina figurata* (fo. 200) y algunos folios teñidos de azul o de púrpura (fols. 194, 224, 253).

El debilitamiento gradual de las estructuras del poder carolingio a partir del tratado de Verdún (843) sumió buena parte de Europa en una importante crisis política. La única que resistió fue la Iglesia que, beneficiándose de la reforma educativa, litúrgica y monástica, y de su inserción en la estructura administrativa del Imperio se había convertido en la depositaria de una cierta estabilidad. El final del siglo IX y el inicio del X fueron momentos de búsqueda de un modelo organizativo. Con excepción del occidente hispánico, el sur itálico y el mundo insular, el resto de territorios empezaron a reestructurarse a partir de la descomposición administrativa del Imperio carolingio. Se empezaba a definir una división política que, en cierto sentido, define aún la Europa actual. En este momento se cristianizaron los futuros reinos de Polonia o Hungría y se institucionalizó la división entre francos y germánicos. También en un cierto sentido empezaba la ofensiva contra el Islam, principalmente andalusí. Por su parte, Roma, perdido el referente carolingio y con importantes problemas internos, tardó un siglo y medio en redefinirse mediante la trascendental reforma gregoriana. La Britania anglosajona, por su parte, vivía un momento de *impasse* entre el establecimiento del Danelaw (territorio conquistado por los daneses) y la conquista normanda. Precisamente los normandos, tras una incesante presión sobre los territorios atlánticos durante el siglo IX, se establecieron a principios del siglo X en Normandía, primer paso hacia su expansión hasta el Mediterráneo.

En este contexto los territorios germánicos vehicularon la herencia carolingia a partir del ducado más fuerte del momento, el ducado de Sajonia. De aquí surgió la primera dinastía que, a partir de la coronación de Otón I (967) en Roma como emperador, dirigió el Sacro Imperio Romano Germánico. Los territorios bajo control de la dinastía otónida fueron, en esencia los de Germania y Lotaringia, entre el Mosa-Ródano y el Elba-Danubio. La frontera sur se establecía más allá de Roma, en el ducado de Benevento. Al Oeste, la *Francia occidentalis* sufría un cambio dinástico al autoproclamarse monarca, en París, Hugo Capeto (987) sustituyendo definitivamente a los carolingios. En los extremos oriental y meridional, si bien fuera de sus fronteras, la influencia germánica se extendió hacia los reinos de Dinamarca, Polonia, Bohemia y Hungría.

Entre la llegada al poder de Otón I (936) y la muerte de Otón III (1002) los emperadores germánicos fueron capaces de destilar una producción artística que, sin renunciar a la herencia carolingia, fue capaz de incorporar lo mejor de la Antigüedad tardía y, casi por primera vez en Occidente de manera coherente, de Bizancio. El resto de territorios siguió una evolución en la que el modelo de referencia seguía siendo profundamente carolingio. Aquí, sin embargo, aflorarían de manera más clara las tendencias locales.

La primera arquitectura que cabría analizar es la de los palacios imperiales. No hay duda, a partir de las referencias que conservamos, de que fueron estructuras de gran lujo. Liutprando de Cremona (922-972) nos describe la decoración del palacio de Enrique I (919-936) en Merseburg, y sabemos que Otón III construyó un palacio en Roma que emulaba el Megapalation constantinopolitano. Desafortunadamente, nada se conserva. Pero sin duda la monumentalidad y solemnidad arquitectónica de los edificios religiosos otonianos pueden ser consideradas expresión conceptual y material de la corte para la que fueron concebidos.

De esta época el único edificio conservado casi íntegro es San Ciriaco de Gernrode. La iniciativa de su construcción se debió al margrave Gerón entre 959 y 963, como iglesia mayor de un monasterio femenino. En cuanto a su organización insiste en el planteamiento de Halbertstadt. Se añade, sin embargo, el *matroneo* que ha sido interpretado como elemento importado de Bizancio y que, sin duda, está relacionado con las necesidades del monasterio femenino. El esquema tripartito del muro que resulta de la inserción del matroneo anticipa una solución que el románico llevó a sus últimas consecuencias. Lo mismo sucedió con el uso alternado de columnas y pilares que también vemos por primer vez aquí. Esta tipología arquitectónica encontró su forma plena en San Miguel de Hildesheim ya en el siglo XI.

San Pantaleón de Colonia, iniciada c. 964 y consagrada en el 980, se modificó hacia el 991 añadiendo un WESTWERK como sepulcro para la emperatriz Teófano (†991). A pesar de las modificaciones posteriores y las destrucciones de la Segunda Guerra Mundial, sigue siendo un buen ejemplo del desarrollo del cuerpo occidental en el Imperio.

Sin duda un caso particular es el de los edificios que reprodujeron el edificio emblemático del mundo carolingio, y a su vez símbolo de la *renovatio imperii* germánica, nos referimos a la capilla palatina de Aquisgrán. Ya es significativo el que fuera «restaurada» en el año 983 por iniciativa de Otón III. Sin embargo en San Pedro de Wimpfen im Tal (Bad Wimpfen, Baden Württemberg), realizada entre los años ochenta y noventa del siglo X, se fue más allá. Se conserva la fachada y el edificio octogonal original se conoce por excavaciones. El modelo para todo el conjunto fue, claramente, Aquisgrán.

Junto a esta gran arquitectura, en la Italia septentrional siguió una producción arquitectónica muy enraizada en la tradición romana propia de Rávena y Milán. Ejemplos como San Vincenzo in Prato (Milán c. 833) o Santos Pedro y Pablo (Agliate, finales siglo IX-inicio siglo X) son ejemplo de esta continuidad en pequeños edificios de planta basilical simple, aparejo pequeño y bóvedas de piedra. Otro ejemplo interesante a pesar de sus reformas es San Esteban de Verona (c. 990).

No hay duda de que muchos de estos edificios fueron acabados con una decoración que raramente se ha conservado. Los restos de escultura son escasos, si bien hay que suponerla posiblemente también en estuco. El ejemplo, sin duda más emblemático es el de las figuras en estuco realizadas en época del obispo Gotfredus (975-980) sobre el baldaquino de San Ambrosio de Milán (c. 973). El lado visible desde la nave muestra la *traditio clavis* y la *traditio legis*, mientras el lado opuesto muestra la elección de san Ambrosio. En el lado del Evangelio la Virgen es adorada por dos mujeres, posibles miembros de la familia imperial, como los dos hombres que se inclinan ante san Ambrosio en el lado de la epístola. Si bien su policromía no es la original permite que nos hagamos una idea del resultado de este tipo de decoración y su impacto visual.

Se conserva en cambio un notable repertorio de decoraciones murales pintadas de la segunda mitad del siglo X. En San Emerano de Ratisbona, la cripta de Ranwold debió ser decorada hacia 978-980. Del conjunto son aún visibles una serie de santos pertenecientes a un Juicio Final. También han sido fechadas a finales

del siglo x las pinturas con los ciclos del Génesis y Sansón de la nave de San Vincenzo a Galliano (Cantù), concretamente hacia el año 1000 y por tanto anteriores a las del famoso ábside realizado en época del obispo Ariberto de Antimiano (c. 1007). Ya a inicios del siglo xi cabe situar las escenas del Apocalipsis y profetas del baptisterio de Novara, próximas al Apocalipsis de Bamberg (Staatsbibliothek, ms. 140). Pero sin duda, la decoración que mejor define la monumentalidad de las decoraciones otonianas es la conservada en San Jorge en Oberzell (Reichenau, Bodensee). El edificio es una estructura tardocarolingia realizada bajo el mandato del abad Heito III (c. 896). Casi un siglo más tarde, con Witigovo (985-997), se pintó todo el interior del edificio siguiendo una estructura tripartita que sustituye el esquema tardoantiguo y carolingio de pequeñas escenas, por grandes paneles que dominan el espacio de la nave central. En ellos, ocho en total, se puede seguir un ciclo con los milagros de Cristo. Todas las escenas aparecen acompañadas por una inscripción y en todos los casos se trata de episodios que eran leídos durante la misa. Por debajo de estas escenas, entre las enjutas, se presentan medallones con bustos de obispos, mientras en la parte alta, separando las ventanas del claristorio aún son visibles seis figuras de profetas o apóstoles. Sin duda las escenas del Nuevo Testamento que se conservan en la Sylvesterkapelle de Goldbach (Überlingen, Bodensee), dieciséis en total, están relacionadas con Oberzell. Su módulo menor, adaptado a las dimensiones de la capilla, no consigue la monumentalidad de San Jorge. En ambos casos, sin embargo, ha sido destacada la proximidad con el concepto que preside manuscritos como los Evangelios de Otón III.

Frecuentemente se separa en los análisis liturgia de corte y eclesiástica. Evidentemente cada una de ellas se desarrolla en un ámbito diferente y con finalidades distintas. Sin embargo, quizás esta separación no tenga demasiado sentido en el mundo germánico que estamos analizando. La evolución desde los rituales carolingios, la concurrencia intensa de Bizancio, y todo unido a la sacralización conceptual del poder en el Imperio, provocó sin duda una confusión, o fusión, entre ambas esferas que hace muy difícil el separarlas.

No creemos, pues, erróneo empezar este apartado mencionando la corona Imperial de Otón I (Viena, Schatzkammer). Realizada en Maguncia entre 955 y 962 fue modificada ya en el siglo xi por voluntad del emperador sálico Conrado II. La pieza, compuesta por ocho placas y trabajada mediante la filigrana, con engastes de piedras semipreciosas y perlas y esmalte *cloisonné*, puede rivalizar con obras como el relicario de Limburg-an-der-Lahn. Además, piezas de marfil como la placa con Cristo bendiciendo a Otón II y Teófanos (París, Musée National du Haut Moyen Âge; c. 982-983) o la placa con Otón II, Teófanos y Otón III en *proskinesis* ante Cristo (Milán, Musei Civici, Castello Sforzesco; segunda mitad del siglo x) confirman el importante papel de Bizancio, sin duda acentuado con la llegada de Teófanos, en la configuración del nuevo modo de presentar las imágenes del poder. Baste ver el diploma matrimonial de la pareja para entender el nivel de sofisticación alcanzado (Wolfenbüttel, Niedersächischen Staatsarchiv, 6 Urk. II; 975).

Una buena parte de los marfiles conservados proceden de Milán. Destaca el llamado grupo de Magdeburgo, un conjunto de diecinueve placas de marfil, hoy

repartidas entre Munich, Londres y Nueva York. Se caracterizan por el fondo calado, y probablemente formaron parte de un antipendio o una cátedra. Las escenas de la Vida de Cristo, en ellas recogida, fueron trabajadas con una delicada talla en que destaca a menudo el carácter decorativo y geométrico de los elementos estructurales. Posiblemente deban ser fechadas hacia el 968 coincidiendo con la institución del arzobispado en Magdeburgo, hecho quizás recogido en la placa que muestra a Otón II ofreciendo el modelo de una iglesia a Cristo.

También milanesas deben ser consideradas las *sítulas*. De las varias conservadas destacan la de Gotfredus (Milán, Tesoro del Duomo; 974-980) con los evangelista y la Virgen en trono con el Niño, pero sobre todo la Basilewsky (Londres, Victoria & Albert Mus.; final del siglo x). La escena de la Pasión que, en dos registros, se despliegan en ella se inspiran claramente en marfiles carolingios de época de Carlos el Calvo, pudiéndose hablar de continuidad en la producción.

La mayoría de objetos, sin embargo, están relacionados con el altar. Destacan en este sentido dos magníficas cruces. La más antigua se conserva en Essen (Münster Schatzkammer; c. 973-978) y se relaciona con la abadesa Matilde. Si bien el resultado no es especialmente armónico destaca la cualidad individual de sus elementos. Especialmente las placas de esmalte *cloisonné* figuradas. Mucho más elegante es la llamada cruz de Lotario (Aquisgrán, Schatzkammer; c. 980), realizada en Aquisgrán o Colonia y que se insiere perfectamente en la tradición imperial con una solemne decoración de pedrería presidida por un camafeo de Augusto y un cristal tallado de Lotario I en su base. El conjunto presenta un compendio alegórico del origen del poder germánico y es sin duda un claro ejemplo del concepto de *renovatio* de la corte otoniana. Entre una y otra, la cruz de Gero (Colonia, Domschatz; c. 976), impresionante imagen tallada en roble de 1'8 metros, destinada a convertirse en el modelo de tantas tallas medievales. Si bien la tipología de Cristo muerto en la cruz remonta a época carolingia, sin duda encuentra en esta obra su traducción monumental.

No menos importante es la imagen de la Virgen con el Niño de Essen (Münster Schatzkammer; c. 980-1000). Sobre un alma de madera, la lámina de oro decorada con piedras y esmaltes, nos ofrece un resultado de gran naturalismo en la volumetría de las formas. El mismo concepto hallamos en el relicario del pie de san Andrés, un altar portátil en que orfebrería y esmalte se unen para realizar una pieza excepcional (Tréveris, Domschatz; 977-993) en los talleres de Egberto de Tréveris. Quizás sea ésta una de las paradojas en el arte del Imperio germánico, la convivencia de una tendencia principal caracterizada por un gran sentido de la abstracción casi mística, y otra secundaria, pero no menor, que exhibe una gran capacidad para la reproducción naturalista, como se ha visto en el altar portátil de san Andrés en Tréveris.

La producción de libros se apoyó en una importante tradición anterior, la carolingia, sustentada por unos *scriptoria* que en muchos casos debían su fundación a Carlomagno y sus sucesores. No es extraño por ello el que haya una conexión directa entre obras carolingias y germánicas. El Códice de Gero (Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, ms. 1948), leccionario realizado quizás en Lorsch entre el 950 y el 970, es prácticamente una réplica de los Evangelios

de Lorsch (inicios siglo IX). Y algo parecido puede decirse del Sacramentario de Peterhausen (Heidelberg, Universitätsbibliothek; Lorsch (?) c. 950-970). Otro buen ejemplo es el Códice Wittekindus (Berlín, Staatsbibliothek, ms. Theol. lat. fol. 1; c. 970). En este caso fue ilustrado probablemente en Fulda por encargo de Otón I como regalo a Magdeburgo coincidiendo con la elevación a sede arzobispal. Si observamos la forma como han sido resueltos los retratos de los evangelistas, por ejemplo de san Juan (fols. 102v-103r), la analogía con obras como los evangelios de Saint-Médard de Soissons son evidentes.

Pocos años más tarde el Códice Egberti (Tréveris, Stadtbibliothek, cod. 24; c. 980), un libro de *perícopas* para el obispo Egberto, nos presenta un interesante ciclo narrativo en que destaca la expresividad y el dramatismo de algunas de sus escenas. Es el caso de la Matanza de los Inocentes (fol. 15v) en que los modelos carolingios de mediados del siglo IX son bastante evidentes. Éste libro fue concebido ya con un gran lujo, pero la tendencia a una opulencia creciente y exagerada se constata mejor en el Salterio de Egberto (Cividale, Museo Archeologico Nazionale, cod. 136; c. 981). Los fondos rojos y el uso del oro casi nos ocultan a las figuras del rey David o del propio Egberto.

Este lujo desbordado se encuentra, como no, también en las cubiertas. Entre las conservadas la del Codex Aureus de Echternach (Nüremberg, Germanisches National Museum; c. 983-991) es probablemente uno de los ejemplos más bellos.

La iluminación de época de Otón III está marcada por dos características principales. La primera es la altísima calidad que, dejando atrás el mundo carolingio consigue imponer a las pinturas de este momento unas formas de elegancia excepcional. El paradigma de esta renovación lo encontramos en el conocido como maestro del Registrum Gregorii. De esta obra, encargada por Egberto de Tréveris (977-993) hacia 984, se conservan dos folios. El primero, con Gregorio Magno redactando sus homilias, se conserva en Tréveris (Tréveris, Staatsbibliotek); el segundo, con Otón II rodeado por Germania, Francia, Alamania e Italia, en Chantilly (Musée Condé, n. 15.645). Al autor ha sido atribuida la participación en muchas otras obras como el ya citado Codex Egberti e, incluso, se ha querido ver en él al *Iohannes*, llamado por Otón III para restaurar la capilla palatina de Aquisgrán (997).

Empezaba a difuminarse la fuerte impronta carolingia y la ilustración de manuscritos otoniana tendía hacia soluciones más áulicas, visionarias y solemnes, posiblemente bajo una influencia creciente de los modelos de la corte bizantina debida sin duda a Teófano. Quizás sean las obras procedentes de Reichenau las que abren de manera más evidente hacia estas nuevas soluciones. El Evangeliario de Otón III conservado en Aquisgrán (Schatzkammer, s/n; 996) nos muestra aún una imagen ligada a la tradición carolingia de la unción de Otón III (fol. 16r). La escena se inspira sin duda en imágenes como la de Carlos el Calvo en trono de la Biblia de Vivián, pero destaca el carácter de mayor misticismo de la escena así como el fondo de oro que empezó a ser norma a partir de este momento y encontró un momento de esplendor en las obras de principios del siglo XI bajo Enrique II (1002-1024). Pero sin duda la obra que mejor ejemplifica el momento es el Evangeliario de Otón III de Munich (Munich, Bayerische Staatsbibliothek,

Clm. 4453; c. 998). Por una parte su cubierta de pedrería y entallas presidida por un marfil bizantino con la Dormición de la Virgen se sitúa en el mayor nivel del patrocinio imperial. En el interior, el emperador entronizado recibe los dones de las provincias del Imperio: Roma, Galia, Germania y Sclavinia (fols. 23v-24r). Los retratos de los evangelistas son más el reflejo de una concepción mística y profética de los respectivos autores que del concepto de autor subyacente en las obras carolingias heredado del mundo tardoantiguo. La imagen de san Lucas es casi surreal e inspirada (fol. 139). La característica general de este final del siglo x fue, no obstante, la convivencia de las fuentes carolingias y orientales, como se puede ver en la obra con que podemos cerrar el período, el Sacramentario de san Gereón de Colonia (París, BNF, ms. lat. 817, c. 1000).

El Sacro Imperio Romano Germánico no tuvo jamás el control efectivo de todos los territorios occidentales que había controlado Carlomagno. Y si bien su influencia se hacía sentir en una Europa cada vez más conectada, en la realidad artística pesó más la reelaboración de una tradición carolingia, que seguía siendo fuente de legitimidad política y cultural, que la renovación áulica germánica. Ello explica la diferencia entre las propuestas artísticas de unas y otras zonas.

En Montecassino, el abad Aligernus (949-986), con el apoyo del papa Agapito II, iniciaba a mediados del siglo la reconstrucción del monasterio destruido durante la incursión aglabí del 883. Si bien hubo que esperar a Desiderio, abad entre 1058-1096, esta refundación abrió el paso al gran momento del monasterio.

Exultet iam angelica turba cœlorum… así empieza uno de los libros más originales creados en Montecassino y Benevento, los llamados rollos de Exultet. Tiene la particularidad de tratarse de un rollo de pergamino profusamente iluminado en que las ilustraciones, insertas en el texto, se realizaban giradas respecto a éste. Así, mientras el sacerdote encargado de dirigir la liturgia desde el ambón cantaba el texto, el rollo se desplegaba ante los fieles mostrando en el sentido justo sus ilustraciones. El más antiguo de los cuarenta conservados, procede de Benevento (Ciudad del Vaticano, BAV, ms. lat. 9820; c. 981-7).

En Britania, la recuperación tras el largo período de ocupación danesa empezaba con la creación de un reino de Inglaterra que con Athelstan (924/5-939) consiguió una primera estabilización. De este momento son algunas obras conservadas de relieve como el manuscrito con la Vida de san Cutberto (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 183, fol. 1; c. 934). Cabe ligar este manuscrito con el bordado de Durham, o estola de san Cutberto (Durham, Cathedral Treasury; c. 909-916) ofrecida por el rey a los monjes de Chester le Street.

A finales de siglo se impuso en el paisaje artístico anglosajón el monasterio de Winchester, y sin duda el personaje de referencia fue su obispo Aethelwold (963-984), uno de los impulsores de la reforma monástica benedictina en esos momentos. Sin duda la ilustración de manuscritos de Winchester, impulsada por el propio Aehtelwold, destacó por encima de otras producciones. Entre las obras más importantes debemos situar el Benediccional de Aethelwold (Londres, British Library, ms. Add. 49598; c. 981), evidencia de la gran capacidad alcanzada por los centros de cultura anglosajones a partir de modelos carolingios.

Irlanda mantuvo su peculiar distancia respecto al continente. Poco más que las monumentales cruces esculpidas se conoce de estos momentos. Destacan las de Muireidach y West (Mainistir Bhuite, Condado de Lú; h. 5,4 m.y 7m.; c. 923) o la Flann's Cross o Cruz de las Escrituras (Cluain Mhic Nóis, Condado de Uíbh Fahíli; h. 3,38 m; siglo x). Junto a su monumentalidad destaca la acumulación de escenas de la pasión en toda la superficie en un relieve medio que recuerda soluciones tardoantiguas.

La convulsa e imparable fragmentación de la *Francia occidentalis* posterior a Verdún no encontró una alternativa hasta la substitución definitiva de la dinastía carolingia mediante la elección de Hugo Capeto, el 1 de junio del 987, como rey de Francia. Como en Germania, el territorio se había subdividido en señoríos que escapaban a la autoridad real, con la diferencia de que aquí la ausencia de un peligro inminente, como fueron los húngaros para los germanos, perpetuó la división no obstante la nueva figura real. La tradición carolingia se erigió en obsesión legitimadora, y a nivel artístico esto se reflejó en una insistencia en profundizar en ese modelo.

Los territorios centro-occidentales formaban la base territorial del poder capeto, herencia de las propiedades de los últimos carolingios. Esta circunstancia se hizo notar a nivel artístico. En arquitectura se puede constatar la insistencia en la tradición a partir de la complicación de las plantas, por las consabidas razones de convivencia entre liturgia y culto. Es lo que explica, por ejemplo la cripta con deambulatorio de Orléans, reconstrucción atribuida a Arnulfo a finales del siglo x.

San Pedro y San Pablo de Montier-en-Der permite, gracias a su reconstrucción posterior a la Segunda Guerra Mundial, ver ya esas tribunas que iban a ser características en la arquitectura del siglo xi, y que habían llegado a occidente, quizás, con el ejemplo de Gernrode. El edificio había sido empezado en el 983 por el abad Adson (†992) y dedicado en 1004.

Por su parte, el ducado de Borgoña estuvo íntimamente ligado a la monarquía capeta pero culturalmente mantuvo vínculos con el reino de Borgoña, en la órbita otónida. Quizás por esta razón se convirtió en un espacio de una especial vitalidad y capacidad de innovación.

Aquí durante el siglo x la reunión de tradiciones carolingias e imperiales, especialmente procedentes del reino de Italia, sentaron las bases del importante desarrollo arquitectónico del siglo xi. Saint-Vorles-sur-Châtillon-sur-Seine, construida poco antes del año 1000 muestra un *westwerk* que reúne tradición carolingia e imperial; la estructura, sin embargo, es muy compacta lo que nos acerca a la tradición longobarda, lo mismo que la decoración de arcos y lesenas exterior. Destaca su cabecera de ábsides alineados, destinada a tener un éxito notable. Su aspecto es ya «románico».

Por desgracia, de la más impresionante estructura del siglo x en este ducado, nada queda. Nos referimos al conjunto monástico de Cluny. La iniciativa de su fundación se debió a Guillermo, duque de Aquitania, en el 909. Sin duda, tres fueron los bases que dieron continuidad y potencia a la nueva fundación: la regla de san Benito reformada, la libre elección de abad y la protección directa de

Roma. Todo ello permitió al nuevo monasterio actuar como un enclave totalmente independiente del ducado.

En la Francia suroccidental el panorama estaba controlado por los duques de Aquitania y los condes de Tolosa. En territorio aquitano destacó el papel de San Marcial de Limoges. Su escuela monástica y su *scriptorium* iban a ser esenciales en el siglo XI. A finales del siglo X se produjeron allí algunos manuscritos de calidad, como el Leccionario de San Marcial (París, BNF, ms. lat. 5301; c. 994), en que son muy presentes las tradiciones carolingias al lado de un claro fondo tardoantiguo. Más desconcertante es la primera Biblia de San Marcial (París, BNF, ms. lat. 5 (2)).

Las fuentes nos hablan de la presencia de estatuas como parte integrante del mobiliario de los templos. Sólo un ejemplo se ha conservado, procedente de Santa Fe de Conques, uno de los santuarios con mayor flujo de peregrinos del occidente.

Más al sur, limitando con los incipientes reinos hispánicos y con al-Ándalus, los condados fronterizos de la Marca Hispánica siguieron fechando buena parte de la documentación hasta el siglo XI según el sucederse de reyes francos.

Uno de los pocos edificios importantes conservados, Sant Miquel de Cuixà (Codalet, Conflent), fue consagrado en el 976 por su abad Garí. En él se mezclan una fuerte influencia andalusí a nivel formal, y más concretamente en la forma de los arcos, con la búsqueda de soluciones organizativas de la cabecera que dependen de la tradición carolingia, como hemos visto en Saint-Vorles. Otros edificios apuntaron hacia soluciones diversas, com es el caso de Sant Pere de Rodes (el Port de la Selva, Alt Empordà) en que las partes erigidas a finales del siglo X nos acercan a soluciones francas y norditálicas. Junto a este vínculo de continuidad carolingia, conviven obras como el altar portátil de su tesoro (Girona, Museu d'Art; siglo X), que remite probablemente al mundo hispánico representado en la arqueta de Astorga.

A inicios del siglo X se acentuó el fenómeno de la inmigración de cristianos andalusís al norte de la Península. El fenómeno debió ser evidente pues, desde al menos el 1024, estos cristianos recibieron incluso un nombre: mozárabes, de *musta'rib*, arabizado. Posiblemente la política neogoticista de Alfonso III, la consolidación de la frontera del reino asturiano entorno al Duero y el establecimiento, con Ordoño II, de la capital del reino en León a partir del 914, fueran factores que junto a la proximidad y la afinidad litúrgica favorecieran una mayor concentración de mozárabes en el reino astur-leonés que en el resto de territorios hispánicos y europeos. Quizás no sea superfluo el recordar, sin embargo, que estos inmigrantes, aún cuando pudieron ser gentes instruidas e influyentes, debieron de ser siempre una minoría.

En los años 20 del siglo XX, M. Gómez-Moreno tomó el adjetivo «mozárabe» para acuñar el nombre de «arte mozárabe» que había de definir y explicar el arte español de los siglos X y XI. Hay que aceptar que en esas coordenadas el termino «arte mozárabe» es claramente erróneo, y por ello lo usaremos exclusivamente para referirnos a las obras de cristianos en territorio andalusí, estos sí, mozárabes.

En la mayoría de los territorios reocupados, el factor monástico fue esencial. Eso explica el que la mayor parte de estructuras del siglo X estén vinculadas a monasterios. Los casos mejor documentados, ligados a Alfonso III (866-910), son

probablemente los monasterios de Sahagún y Hornija. En otros casos la iniciativa mozárabe está perfectamente documentada, si bien encauzada por los poderes locales, como en el caso más conocido: San Miguel de Escalada. El edificio se consagró en el 913 tras doce meses de construcción, según informaba una inscripción visible en el siglo XVIII. Su impulsor fue el abad Alfonso que con un grupo de monjes de Córdoba se había instalado algunos años antes, en época de Alfonso III, en las ruinas de un monasterio anterior. El 12 de las *kalendas* de diciembre, es decir el 21 de noviembre, el obispo Genadio consagraba la iglesia, siendo rey García I (910-914).

Con estos antecedentes no es extraño que la planta del edificio sea muy próxima a la de Bobastro (Ardales, Málaga; c. 917), iglesia mozárabe rupestre cercana a Málaga. La planta de Escalada es basilical y en esto no difiere de los ejemplos asturianos, si bien las proporciones son sensiblemente diversas, especialmente en la relación entre la nave central y las laterales. Los soportes son más ligeros y la sensación de espacialidad mayor. Sin duda el uso de cubierta de vigas de madera en lugar de la bóveda de piedra contribuyó a este resultado, así como la bella estereotomía. En el exterior, sin embargo, el parecido con Valdediós es notable. También la compartimentación interior recuerda a soluciones islámicas, como el pilar en T en la inserción del *fastigium* que separa la nave del presbiterio. En los alzados la presencia del acusado arco de herradura también se hace muy presente, así como las bóvedas de arista que cubren los tres ábsides y que anticipan las ricas bóvedas gallonadas de otros edificios. En el interior, el uso de columnas y capiteles tarodantiguos reaprovechados se combina con el trabajo escultórico en estuco y calcárea de los ábsides, *fastigium* y canceles. Aquí la escultura se muestra cercana al mundo visigodo más que al asturiano.

En el exterior la estructura se completa con un pórtico meridional, sensiblemente posterior en el tiempo y una maciza torre que se acostumbra a fechar en el siglo XI. El aparato escultórico exterior: modillones de rollos bajo los voladizos, los alfices enmarcando los arcos, la fina escultura esculpida *ad hoc* y el pórtico que casi recuerda a soluciones de Madinat az-Zahara confirman la fuerte impronta andalusí en la génesis de Escalada.

Entre este edificio y la iglesia de Santiago en Peñalba de Santiago (León; 935-937) encontramos un grupo notable de edificios que con distintos grados muestran, sea la presencia de mozárabes, sea la intervención de artesanos andalusíes, sea la admiración por las formas islámicas. Posiblemente sean las maestranzas andalusíes, las que justifiquen el alto nivel, por ejemplo, de la escultura arquitectónica que encontramos ya en los primeros ejemplos del siglo X, como San Román de Hornija (Valladolid; c. 900) o Santos Facundo y Primitivo de Sahagún (León; c. 900).

Junto a Escalada cabe destacar San Cebrián de Mazote (Valladolid; c. 915). En el conjunto epigráfico que lo caracteriza se detectan nombres que, probablemente, reflejan la diversidad de procedencia de sus monjes y la convivencia entre cristianos y mozárabes. Si en su volumetría interna, y en detalles como los arcos de herradura y las cúpulas gallonadas, se hace presente al-Ándalus, el exterior nos remite a la tradición asturiana o incluso franca, dadas las dimensiones.

Santa María de Flevenia, posteriormente rebautizada Lebeña, muestra una realidad sensiblemente diferente. Aquí el patrocinio correspondió al conde de Liébana, Alfonso, y su mujer, Justa, hacia el 924. Su planta, y especialmente la cabecera, está cerca de soluciones como San Juan de Baños. La nota andalusí se concentra en los alzados del interior, con la presencia de acusados arcos de herradura y pilares cruciformes que sin duda nos trasladan a la mezquita de Córdoba. Nuevamente el exterior nos lleva a la arquitectura del norte a pesar de los modillones de rollos.

Trabajos recientes han puesto al descubierto los importantes restos de pinturas murales escondidos en Santiago de Peñalba (León; 935-937). Genadio, obispo de Astorga, aparece relacionado con la fundación de este importante conjunto, si bien su construcción se debe al abad Salomón, entre 931 y 937. La decoración pictórica, de carácter anicónico, recuerda soluciones tardoantiguas en *opus sectile* parietal, con reproducción de elementos constructivos como ladrillos.

También al siglo x han sido atribuidas las decoraciones del muro absidial de Santa María de Wamba (Valladolid; c. 928). Su carácter es completamente distinto, pues aquí se reproducen, probablemente, la decoración de roleos con animales presente con frecuencia en los tejidos andalusís y orientales.

En estas mismas cronologías, y más o menos independientes de Asturias y el mundo franco, se empezaban a estructurar el reino de Pamplona y el condado de Aragón, germen de los reinos de Navarra y Aragón. Poco es lo que se conserva de este primer momento, pero significativo. En el 954 el rey de Pamplona, García Sánchez I, fundó San Millán de Suso, primer núcleo del importante centro monástico de San Millán de la Cogolla. A pesar del ataque de Almansur (1002) se conserva buena parte de la estructura: un pórtico de acceso a un templo de dos naves en que el arco de herradura de tres cuartos de radio es el elemento más destacado. Un planteamiento similar encontramos en el monasterio aragonés de San Juan de la Peña.

La primera producción de objetos litúrgicos del siglo x, desde la fortaleza de Gauzón (Castrillón, Asturias), siguió proveyendo obras ligadas a la tradición del siglo ix. Quizás la más excepcional sea la cruz de la Victoria (Oviedo, Cámara Santa), monumental cruz procesional realizada c. 908 para contener reliquias de la Vera Cruz, ofrecida a la catedral del Salvador. A pesar del robo y parcial destrucción que sufrió en 1977, aún se puede apreciar la calidad del trabajo de pedrería y esmalte *cloisonné*, que obliga a buscar los puntos de referencia en el mundo franco. No menos excepcional es la caja de las Ágatas (Oviedo, Cámara Santa), monumental cofrecillo regalado a la misma catedral por Fruela II, hijo de Alfonso, en el 910. Mucho más modesta es la arqueta de san Genadio (Astorga, Museo Catedralicio; c. 900), donada por Alfonso III al obispo de Astorga.

Poco más se ha conservado del siglo x que, sin embargo, se cierra con la cruz de San Millán de la Cogolla (París, Musée du Louvre; Madrid, MAN) que confirma, creemos, tanto el andalusismo que impregna la producción del siglo x como la presencia de artesanos musulmanes.

Pero sin duda las obras más originales de este territorio fueron los libros ilustrados. En primer lugar por la ausencia de precedentes y por su aparición casi

repentina. A diferencia de otros ámbitos analizados no se trata, en la mayoría de casos de ejemplares de lujo, sino más bien de obras de uso monástico caracterizadas por una abundantísima ilustración. Quizás sea ésta, además, la producción que mejor permita relativizar la importancia del papel de la cultura andalusí para la definición del arte del siglo x, pues aquí este componente se puede calificar casi de anecdótico frente a, por ejemplo, el papel del mundo franco.

De hecho, uno de los pocos ejemplares de manuscrito mozárabe, la Biblia Hispalense (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 13-1; c. 950) presenta un repertorio ornamental profundamente islámico en que el elemento visigodo aflora, por ejemplo, en la solución antropomorfa de los símbolos de los evangelistas de las tablas de cánones (fol. 278). Desde luego nada tiene que ver con la Biblia de Cava de' Tirreni (c. 850), pero tampoco con la Biblia del año 920 (León, Archivo de la Catedral, ms. 6) de un básico pero desbordante colorido. Fue ésta la primera de una serie de biblias entre las que destaca la Biblia de León (Museo-Biblioteca Real Colegiata, ms. 2) del 960. La ilustración aquí adquiere ya un estilo propio modelado a partir de la base de la que fue la gran producción del momento, los comentarios al Apocalipsis de Beato, monje de Liébana.

Entre los ejemplares más espectaculares del siglo x se pueden citar el Beato Morgan (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 644; 940-945) realizado probablemente en Tábara por Magius. El Beato de Tábara (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Cod. 1097B; 970), obra de Emeterio y Senior, muestra la torre del monasterio con el scriptorium (fol. 168) y el retrato de ambos autores, quizás una de las imágenes más publicadas del arte del siglo x. El Beato de Girona es excepcional por el completo, e insólito, ciclo de la vida de Cristo de sus fols. 15-18 (Girona, Tresor de la Catedral, ms. 7; 975) y por firmar entre sus autores la iluminadora Ende, junto a Senior y Emeterio del monasterio de Tábara.

3.5 El prestigio artístico abasí frente a la disgregación del mundo islámico

Desde el punto de vista cultural y artístico, el período que se abre con la llegada al califato de la dinastía abasí es fundacional. En la primera fase, que lleva desde el 750 hasta principios del siglo xi, si bien los altibajos de la política y los conflictos dinásticos fueron la constante, en los ámbitos cultural y artístico se alcanzó el mayor nivel de refinamiento. No en vano se convirtió en referente para el mundo cristiano, incluida la corte Constantinopolitana.

El acceso al trono de la dinastía abbasí conllevó una decisión trascendental: el abandono del antiguo feudo omeya y la instauración de una nueva capital. El eje se desplazó hacia oriente alejándose del Mediterráneo. Un primer asentamiento tuvo lugar en torno al importante enclave de Kufa, en el margen del Éufrates. En un cierto sentido se marcaba una tendencia, pues entre el Éufrates y el Tigris iban a ser emplazadas la mayor parte de capitales califales abbasíes.

En el año 762, el califa al-Mansur fundaba Madinat as-Salam, «la ciudad de la Paz», que popularmente iba a ser conocida como Bagdad, «el don de Dios».

La ciudad se ubicaba en el punto de mayor proximidad de los dos grandes ríos, si bien en el margen derecho del Tigris, no lejos de la antigua capital persa, Ctesifonte. Las obras se acabaron en el año 766/767. Desgraciadamente sólo nos es conocida por descripciones y algún resto arqueológico. Su planta era circular, con un diámetro de 2,7 km, y por tanto una muralla de aproximadamente 8,5 km en al que se habrían cuatro puertas: Jorasán (NE), Basora (SE), Kufa (SO) y Damasco (NO). Basta proyectar las rutas que radialmente salían de la ciudad para entender que ésta era concebida como un verdadero centro del mundo. Bagdad de hecho se convirtió en el punto de encuentro de la China, la India, el Islam y Europa.

El concepto cosmocéntrico de Bagdad se reflejaba, por supuesto, también en el interior de sus muros. El perímetro interior de la muralla estaba ocupado por las residencias de la extensa familia califal, los sirvientes y los notables de la corte. Un segundo anillo interior estaba ocupado por los edificios de la administración. Una serie de jardines separaba esta doble periferia del palacio, situado en el centro. Éste se constituía mediante una serie de *iwanes* en torno a un patio y una mezquita adosada al lado nororiental. Las fuentes recuerdan especialmente la sala de audiencias. Situada en uno de los iwanes estaba cubierto con una cúpula sobre la cual, un segundo espacio cubierto a su vez con cúpula, alcanzaba los 40 m de altura. Esta espectacular *qubbat al-jadri*, «cúpula verde», colapsó a mediados del siglo x.

Sin duda el modelo para esta particular ciudad circular hay que buscarlo en la tradición persa. Y el caso más evidente es Firuzabad. La Ardashir Kurrak, «gloria de Ardashir», en la provincia de Fars, fundada por Ardashir I, sha de los Persas, en el año 226, aún muestra su perímetro perfectamente identificable.

La ciudad de Bagdad es un reflejo, además, del deseado control sobre la población por parte de la corte, así como de la seguridad del propio califa, aislado en el centro de una fortaleza circular. Desde el palacio, el poder del califa se proyectaba gracias a las puertas, cada una de ellas dotada de una sala de recepción en el piso superior cubierta con cúpula. Pero, poco a poco, la fortaleza se fue convirtiendo en prisión cuando no en trampa. La ciudad desarrolló rápidamente un gran suburbio en lado oriental del Tigris. Durante las revueltas por la sucesión entre los hijos de Harun ar-Rashid (786-809) se hizo evidente la dificultad de proteger a la corte.

Por otra parte, los califas habían adoptado la costumbre, tanto romana como persa, de fundar o refundar ciudades. Así pues, Bagdad iba verse sustituida periódicamente, pero en modo efímero, por otras capitales. Uno de los pocos ejemplos conservados, y más antiguo, de esta arquitectura palatina es Ujaidir, a 200 km al sur de Bagdad. Se trata de un palacio cercado por un recinto fortificado de 175x169 m. Su impresionante muralla de diecinueve metros, rítmicamente marcada por torres circulares, fue construida con piedra calcárea. Esto ha sido clave para garantizar su conservación. Se duda sobre el destinatario de tal residencia, ‘Isa ibn ‘Alí (c. 762) o el nieto de al-Mansur, Isa ibn Musa (c. 784).

Con la llegada de al-Muttasim (833-842) Bagdad dejaba, nuevamente, de ser residencia de los califas. En esta ocasión la capital se trasladó a Samarra, 125 km al norte de Bagdad remontando el curso del Tigris. La ciudad ya había acogido

una residencia de Harun ar-Rashid, Husn al-Qadisiyya. Nada comparado con los 150 km^2 de complejos palatinos que iban a construirse durante los más de cincuenta años en que acogió la corte y que conocemos sobre todo por excavaciones y la descripción del geógrafo al-Ya'aqubi (†892).

El palacio de al-Muttasim tiene un nombre simple, Dar al-Khalifa, «casa del Califa». Esta casa ocupaba un recinto de 175 ha. De todo ello se conserva sólo el triple iwán que constituía su acceso principal, Bab al-Amma, o «puerta del Pueblo».

Todas las construcciones se realizaron en adobe o ladrillo, lo que permitió una gran versatilidad de volúmenes y formas. Eran los revestimientos, de mármoles y piedras nobles en los espacios de mayor prestigio, los que daban el acabado final y la medida del lujo. La mayor parte de la decoración, sin embargo, se realizó en estuco posteriormente pintado. El nombre de uno de los pabellones de al-Muttasim es significativo, Qasr al-'Yis, «castillo de Yeso». El Museo de Arte Islámico de Berlín conserva una buena colección de ellos. Destacan los del tipo *Beveled style*, en realidad una técnica, realizados con molde.

El gran constructor de Samarra fue el califa al-Muttawakkil (847-861). Bajo su mandato se construyeron cerca de veinte palacios. No encontramos grandes novedades tipológicas. Su nuevo palacio, dentro de un recinto cuadrado de 1171m de lado, estaba presidido por un gran patio con cuatro iwanes con sus respectivas cámaras con cúpula. Es a este califa a quien debe asignarse, sin duda, la mayor mezquita construida hasta ese momento. La gran mezquita de Samarra, de la cual se conserva aún el muro de cierre, se extiende sobre una superficie de 17 ha. El perímetro rectangular (444x376 m), encierra en su interior una mezquita de 239x156m, resultando así un tipo de mezquita con unas proporciones de 2:3 que iba a tener una cierta continuidad en oriente. El muro de cierre, definido rítmicamente por torres circulares y con un friso decorativo de estuco en su parte alta, presenta 17 puertas de acceso. Del interior, poco más que la planta podemos conocer. Desgraciadamente nada se conserva de la espectacular decoración que sabemos tuvo esta mezquita. El patio aparecía circundado por un triple pórtico con la sala de oración en el extremo sur. Ésta disponía de veinticinco naves de nueve tramos orientadas hacia la *qibla*. Los pórticos laterales eran de cinco tramos, mientras el de cierre de cuatro.

Saliendo por la puerta axial de este pórtico encontramos el único vestigio conservado en pie de Samarra. Se trata de un *malwiya*, alminar helicoidal que llega hasta los cincuenta y dos metros de altura. Es la primera vez que nos encontramos con este elemento que iba a convertirse en indisociable de la idea de mezquita. No se sabe ni cual fue su origen ni cual su primera utilidad, si bien por su uso posterior se ha vinculado a la llamada a la oración por parte del almuédano. De hecho se difunde de manera clara en época abasí. El de Samarra, muy peculiar por su forma helicoidal y que fue retomado en otras mezquitas como la de Abu Dulaf (859), probablemente tiene origen en algún tipo de torre persa, no en el *ziqqurat* mesopotámico que no fue una torre. Posiblemente su primera función fue la de exaltar, en un cierto sentido como las cúpulas, la presencia triunfal del Islam en el territorio mediante estos claros elementos topográficos. En cierto modo como los campanarios en el ámbito cristiano.

Ante estas descripciones sorprende lo poco conservado. Sin duda, los materiales no ayudaron a mantener en pie estos magníficos complejos. Esto es especialmente grave en los palacios. Por ejemplo el rápido declive en que entró Samarra tras ser abandonada a finales del califato de al-Mutadid (857-902) como sede de los califas, comportó su total ruina. Sólo las estructuras que han seguido recibiendo atención a lo largo de estos siglos han conseguido, en algún caso, sobrevivir. Es así, por ejemplo, con el Qubbat al-Sulaibiya, frente a Dar al-Khalifa. Este monumental mausoleo octogonal de diecinueve metros de diámetro fue encargado por la madre del califa al-Muntasir (861-2) fue la tumba de al menos tres califas. Construido en piedra, posiblemente el origen griego de la promotora determinara tanto el material como la planta de doble quilla.

De hecho sólo algunas mezquitas nos permiten conocer las características de la primera arquitectura abbasí. Un caso particular es la mezquita de Isfahan. Del edificio abbasí original, construido en 840-841, poco más que la planta se conserva, pues fue profundamente reformado a finales del siglo XI y principios del siglo XII. De hecho sólo algunos edificios menores como la mezquita de Tariq Khana en Damghan (finales del siglo VIII) o la de Na'in (c. 960), permiten hacerse una idea de los interiores, del trabajo del ladrillo y el adobe y, especialmente en el segundo caso, de los revestimientos de estuco.

Debemos reservar, sin embargo, un espacio a las realizaciones de la dinastía que, en nombre de los califas abbasís, regentó el territorio egipcio y sirio desde 868 hasta la conquista fatimí del 905. La llegada de Ahmad ibn Tulún (835-884) a la capital del Egipto islámico, Fustat, fue acompañada por la creación de un complejo palatino a las afueras, al-Qata'i'. Desgraciadamente, no se conserva de este, más que su gran mezquita. Construida entre 876-879, la mezquita de Ibn Tulún retoma el modelo de Samarra, incluso en la forma y disposición axial del alminar. Su aspecto original sólo se ha visto alterado notablemente por la construcción de la cúpula sobre la sala de oración y la restauración de las celosias de estuco, a fines del siglo XIII. Destaca, de la decoración original, el trabajo de ebanistería, con citas coránicas, así como la alternancia de arcos apuntados y nichos ciegos en los pórticos del patio.

Es en este momento cuando se organizó la producción artesanal que iba a hacer famoso en todo el Mediterráneo a Egipto.

Bien pronto la estructura política centralizada del califato abbasí empezó a disgregarse. Caso extremo y fundacional es al-Ándalus, al cual nos referiremos más adelante. Un ejemplo que bien pudiera ser interpretado como de transición es Ifriqiya.

La antigua provincia África pasó del control bizantino al islámico en torno al 670. Un año más tarde se disponía de la nueva capital administrativa: Kairouan. El territorio fue siempre de gestión difícil pues a su valor estratégico se unía la gran variedad étnica y cultural.

Esta dificultad en su control explica la cesión como emirato autónomo y hereditario por parte del califa abbasí Harum ar-Rashid (786-809) al jefe militar de Jorasán, Ibrahim ibn al-Aghlab (800-812). Así nacía la dinastía aglabí.

Por el geógrafo andalusí al-Bakri (1014-1094) tenemos noticia de las dos majestuosas residencias construidas en la periferia sur de Kairouan, por parte de Ibrahim I e Ibrahim II (875-902), respectivamente, al-Abbasiya (801) y Raqqada (876). Siguieron la tradición inaugurada por los omeyas y amplificada por los abbasís con Samarra, emulando, probablemente, el lujo. De Raqqada, «la seductora», se conocen bien sólo las grandes cisternas que abastecían al complejo palatino. Sin duda, estas obras de ingeniería, que retomaban las canalizaciones, cisternas y acueductos, romanos y bizantinos, son el tesoro escondido de Ifriqiya. Baste citar la Sofra de Susa o los embalses aglabíes al norte de Kairouan.

Del empeño artístico emiral nos ha llegado poco más que las mezquitas. Destaca en este sentido la gran mezquita de la capital, Kairouan, pues acabó por convertirse en modelo arquitectónico occidental. Conocida por el nombre de su fundador en el siglo VII, Sidi Uqba, lo que conservamos hoy pertenece a la nueva construcción emprendida por el emir Zidayat Allah (817-838) y concluida por Abu Ibrahim Ahmad (856-863). Tipológicamente se trata de una planta de T como la antigua mezquita de al-Aqsa en Jerusalén. La gran sala de oración está precedida, como es preceptivo, por el patio. La sala está constituida por diecisiete naves perpendiculares a la *qibla* de siete tramos cada una. La central, más ancha y alta conduce directamente al *mihrab*. Éste, cómo el resto de la construcción, utiliza columnas y capiteles de expolio. Destacan, la decoración de placas de mármol calado y el centenar de azulejos de reflejos dorados que encuadran el mihrab. Esta decoración es, en cierto modo, un compendio de las fuentes artísticas aglabís. Por una parte la tradición romano-bizantina en la escultura calada, por la otra la presencia de Bagdad a través de los azulejos. Junto a esta obra destaca el minbar (c. 850) por el excelente trabajo de marquetería y ser uno de los más antiguos conservados. Sobre los arcos, ligeramente apuntados y de herradura de la sala de oración, se conservan aún partes originales del techo de madera pintado con elementos vegetales. En dos puntos, frente al *mihrab* y sobre la puerta principal de la sala de oración, se rompía la horizontalidad mediante sendas cúpulas. De esta época sólo se conserva la segunda, qubbat Bab al-Bahu, sobre trompas y base octogonal.

En el exterior destaca el alminar, en eje con el *mihrab* siguiendo la tendencia abbasí. Su aspecto de prisma telescópico recuerda inevitablemente a los faros de tradición romana. Desde sus treinta y un metros domina toda la ciudad, erigiéndose, como era su misión, en un punto de referencia topográfico.

Muy poco añaden las grandes mezquitas de Túnez y Susa. La primera, encargada por el califa al-Mustaín, evidencia la aún fuerte capacidad de intervención de los califas abbasís. La segunda, presenta la novedad de usar pilares compuestos, en lugar de columnas y capiteles, así como su cubierta en bóvedas de arista.

Ifriqiya disponía, junto a estas infrastructuras religiosas, de una completa red de fortalezas en la costa, los llamados Ribat. Su función era múltiple, servían para congregar a las milicias ante las expediciones, también eran espacios de retiro y reflexión espiritual e intelectual, y por último refugio de la población en caso de emergencia. Podemos destacar los ejemplos de Monastir (796) y Susa (821) que evidencian la fuerte dependencia de modelos romano-bizantinos.

La fuerte inestabilidad social del emirato aglabí facilitó a principios del siglo la llegada, gracias a la ayuda de los chiitas ismaelíes, de los descendientes de Fátima o fatimís. En 910, su líder, Ubayd Allah, entraba en Raqqada y se autoproclamaba califa con el nombre de Abdullah al-Mahdi (909-934), «el elegido». Un claro desafío a la autoridad central. Con la conquista en 969 de Egipto, esta dinastía se erigía en un fuerte contrapoder del califato abbasí. A nivel cultural, por supuesto, este enfrentamiento derivó en una dependencia fundamental de los patrones definidos desde Bagdad. Esto se hizo muy evidente, por ejemplo, en la obsesión por la fundación de nuevas ciudades.

Una de las primeras decisiones de al-Mahdi fue, de hecho, la fundación de Mahdiyya, capital de nueva planta en una península de 1,4 km en la costa, al este de Kairouan. De sus murallas destaca la única puerta conservada, la sqifa al-Kahl o «puerta oscura» con sus dos potentes bastiones y su arco ligeramente de herradura. La gran mezquita, construida en 916, retomó el modelo de Kairouan. La novedad residía en la sustitución del alminar por una monumental puerta proyectada al exterior y decorada con arcuaciones ciegas que tuvo sucesión.

Al-Mansur (946-953) decidió cambiar de nuevo la capital, fundado al-Mansuriyya a las afueras de Kairouan. Nada se conserva. Por las fuentes sabemos, sin embargo, que se trataba de un recinto amurallado circular de ladrillo y adobe y que en su centro se alzaba el palacio y la mezquita, al-Azhar, «la resplandeciente». No hay duda de la importancia de Bagdad como modelo.

La conquista de Egipto comportó el traslado de la capital del califato fatimí a una nueva capital, Misr al-Qahira, «la victoriosa», junto a la antigua capital egipcia, Fustat. Al-Qahira (El Cairo), nos presenta, de nuevo, un recinto para la corte y el ejército basado en el tradicional modelo romano. Un gran rectángulo de 1,1x1,4 km con cuatro puertas y el núcleo palatino en el centro flanqueando el eje principal Norte-Sur. Tampoco en este caso se ha conservado nada de los palacios «de Oriente», encargado por el califa al-Muizz (953-975) y «de Occidente» obra del califa Kafur (975-996).

Cómo en al-Mansuriyya, el centro de la vida religiosa fue la mezquita de al-Azhar. Construida entre 970 y 972 por al-Muizz, el modelo era la mezquita de al-Mahdiyya. Se reaprovecharon columnas de mármol y se revistieron los muros de ladrillo con estuco pintado en que junto a la decoración se incluyeron inscripciones cúficas. A pesar de sus reducidas dimensiones, 85x70 m, las importantes transformaciones y una excesiva restauración, es un importante vestigio de la arquitectura fatimí en Egipto. También lo es la mezquita iniciada por al-'Aziz en 990 y acabada por el hijo, al-Hakim, en 1013 a las afueras de la muralla.

La época fatimí se caracterizó por un desarrollo extraordinario en la producción de objetos de lujo. Sin duda aprovechó para ello la experiencia acumulada desde época omeya y se benefició del control comercial del Mediterráneo. Toda esta producción es, quizás, el mejor reflejo de los importantes centros de cultura en que se convirtieron Kairouan, Palermo y el Cairo. Especialmente apreciadas son las manufacturas de esta última.

Sin duda fueron otros cuatro los ámbitos que sobresalieron en la producción de objetos: el trabajo de la madera como demuestran los restos de la mezquita

de al-Azhar, el marfil, magníficamente representado por la arqueta de Ahmad al-Jurasami (Madrid, Museo Arqueológico Nacional), la talla de cristal de Roca ejemplificada con objetos únicos como la jarra de tesoro de San Marcos de Venecia y objetos mucho más populares como las piezas de ajedrez de Àger (Museu de Lleida), y los tejidos que, acumulando la tradición copta y la persa, se convirtieron en apreciados envoltorios para las reliquias de los santos del occidente cristiano.

Concluimos el análisis del mundo islámico altomedieval con al-Ándalus. La organización del territorio islámico más occidental no tuvo lugar hasta la llegada en el 756 del exiliado Abd ar-Rahman ben Mu'awiya, conocido como Abd ar-Rahman I al-Dajil, «el inmigrado». La situación andalusí era tan compleja que hasta el 773 no consiguió poner orden e imponerse con el título de emir. La ruptura *de facto* que se produjo con el califato abasí buscó su legitimación, entre otros ámbitos, mediante el elemento artístico. Eso convirtió al-Ándalus, desde mediados del siglo VIII, en un espacio peculiar respecto al resto del mundo islámico.

Una de las primeras actuaciones de Abd ar-Rahman I, siguiendo la tradición oriental, fue la creación de una capital, Qurtuba. Las fuentes nos hablan de la intervención en Córdoba, no obstante, lo único conservado es la mezquita, pues su transformación en catedral cristiana, a partir de 1236, al conquistar la ciudad Fernando III, garantizó la supervivencia del edificio.

Según el cronista ar-Razi, hasta la llegada de Abd ar-Rahman, cristianos y musulmanes compartían el recinto de la catedral de San Vicente para los respectivos cultos. Al parecer, el nuevo emir habría comprado los terrenos a la comunidad cristiana y construido la mezquita entre los años 785-786 y 786-787.

La estructura, en planta, es de una gran simplicidad, un gran cuadrado de 74 m de lado con el muro de la *qibla* orientado al sudoeste y una mitad del recinto como sala de oración y la otra como patio. Éste, como en los ejemplos omeyas más antiguos, no presenta pórticos. Por su parte, la sala de oración está compuesta por once naves perpendiculares a la *qibla* de doce tramos cada una, siendo la central un poco más ancha. Por ello ha sido comparada, a menudo, con la mezquita de al-Aqsa en Jerusalén.

La particularidad de la gran mezquita de Córdoba, sin embargo, reside en los alzados. Columnas y capiteles son piezas reaprovechadas de época romana y visigoda. Sobre estos soportes se alzan dos niveles de arcos de herradura. Las dovelas alternan el ladrillo con la piedra y de ello nace la tan original bicromía de rojo y blanco que caracteriza la mezquita y por ende al mundo andalusí.

Mucho se ha discutido sobre el origen de esta disposición de los arcos y la mayoría de autores coinciden en hallar su origen en un tipo de acueducto como el de Los Milagros en Mérida (siglo I d. C.).

La Bab al-Wuzara, o puerta de san Esteban, única conservada de la primera fase de la mezquita, si bien muy restaurada a mediados del siglo IX, se erige casi como compendio de las principales características decorativas de la primera arquitectura emiral andalusí.

Con Abd ar-Rahman II (822-852) se hizo necesaria la ampliación de la ya pequeña mezquita. Por ello se retiró la qibla hacia el sur, ampliando en ocho tramos la sala de oración. Se añadió una *maqsura* y un pasillo de comunicación

directa, el *sabat*, con el palacio, además de añadir una sala del tesoro. Quizás el cambio más sutil, pero más interesante, fuera el de los capiteles, que inauguran la producción de capiteles emirales.

Sin duda, con la llegada del nuevo siglo, los cambios que afectaron al panorama político peninsular y mediterráneo fueron la causa de una consolidación de la dinastía omeya en al-Ándalus. La autoproclamación como califa por parte de Abd ar-Rahman III (912-961) en 929 es el mejor reflejo de esos cambios y sin duda el factor artístico jugó un papel importante en esta autofirmación.

Si bien lo conocido de la producción artística es poco, basta para constatar lo dicho. No es casual que poco después de proclamarse califa, Abd ar-Rahman III decidiera construir una residencia acorde con su nueva imagen. Madinat az-Zahra se empezó en el 936 ó el 940 a seis quilómetros de Córdoba. El recinto ocupaba una extensión de 1.518 x 745 m y el importante desnivel obligo a crear tres aterrazamientos principales que permitieron jugar con los distintos niveles y elevaciones. El arquitecto principal fue Maslama ibn ‘Abdallah.

En la terraza superior se halla la residencia de Abd ar-Rahman, dar al-Mulk, y junto a esta el alcázar, dar al-Jund. Por debajo del jardín del alcázar encontramos el espacio más conmovedor del conjunto. Llamado por los arqueólogos Salón Rico, las fuentes de la época nos hablan del Majlis al-Sharqi, o sala de Recepción Este. Como también sucede en la mezquita de Córdoba, no puede evitarse el comparar algunas características en la distribución de estas salas con las plantas de la arquitectura cristiana hispánica contemporánea como San Miguel de Escalada.

Por debajo de la Sala de Recepción se abre toda una zona de jardines, estanques y fuentes. De alguna de ellas deben proceder las ciervas de bronce que en número de tres han sido halladas a lo largo de los años (Madrid, Museo Arqueológico Nacional; Córdoba, Museo Arqueológico; Qatar, National Museum). Poco resta de la mezquita, en el extremo este.

Como ya hemos visto para el resto del mundo islámico, también aquí el siglo x fue el de la consolidación de una artesanado de altísima calidad. Destaca en este caso la producción de marfiles. De pronto, y sin tradición previa alguna, durante el tercer cuarto del siglo x empezaron a producirse arquetas y píxides de una altísima calidad. Ello ha hecho suponer la llegada de artistas fatimís o bizantinos hasta Córdoba. En total se conservan una treintena de estos objetos, la mayoría realizados para al-Hakam II (961-976) y en número inferior para Hisham II (976-1009). Podemos destacar la píxide realizada para el hijo de Abd ar-Rahmann III, al-Munghir en el 968 (París, Musée du Louvre) o la llamada arqueta de Leyre, (Iruña, Nafarrokao Museoa) para Abd al-Malik, hijo de al-Mansur en 1004-1005. Sin duda en estos talleres se realizó la cruz procesional de San Millán de la Cogolla (Madrid, Museo Arqueológico Nacional; París, Musée du Louvre).

La arqueta de Gerona realizada por al-Hakam II para el hijo Hisham en el 976 es una pieza de plata dorada que llegó como regalo diplomático a la catedral de Gerona. El caso de los tejidos es paradigmático, pues su conservación es debida a su uso como envoltorio de reliquias. Es el caso de la llamada Franja de los Pirineos (Madrid, Instituto Valencia de Don Juan; siglo x), magnífica pieza de seda y oro salida del Tiraz califal cordobés.

A pesar del traslado de los califas a Madinat az-Zahara, la gran mezquita de Córdoba siguió recibiendo sus atenciones. Abd ar-Rahman III realizó una intervención, en principio sencilla, pero llena de significado, dotando el *sahn* de un pórtico y un primer alminar.

Sin duda, la gran ampliación de al-Hakam II es la más celebrada de las llevadas a cabo. Incrementando otros doce tramos hacia el sur, la sala de oración llego a su longitud máxima. El claro acento palatino de esta ampliación se hace evidente tanto en el «transepto» ante la *qibla*, marcado en alzado mediante grandes arcos de herradura, como en la imponente *maqsura*. Dos son aquí los elementos identificadores, en primer lugar los arcos polilobulados entrelazados que enmarca la zona ante el *mihrab*, en segundo lugar la fastuosa cúpula sobre trompas. Pero sin duda el elemento más espectacular es el *mihrab*. En este se concentró la tradición omeya andalusí y lo mejor del momento. No es casual que, como al-Walid I, al-Hakam II pidiera a Constantinopla artesanos y materiales para su intervención.

La ampliación de la mezquita culminó con la intervención llevada a cabo por al-Mansur, el potente gobernador de Hisham II. Entre 987 y 988 amplió la sala de oración hacia el este con ocho naves más, casi duplicando la capacidad de la mezquita.

El único monumento andalusí privado que ha llegado hasta nosotros es la mezquita de Bab al-Mardum (999-1000) en Tolaitola, Toledo. También en este caso la conservación se debe a su transformación en iglesia (c. 1187) bajo la advocación del Cristo de la Luz. La estructura es un cubo de modestas dimensiones (8 m de lado). Del interior, muy simple, hay que destacar la jerarquización del espacio mediante las nueve cúpulas.

A principios del siglo XI el califato fue sustituido por los pequeños reinos de taifas. Estos acogieron los talleres de la corte califal, lo que había de permitir una clara especialización y la emulación del esplendor de Córdoba, con algunos episodios de especial refinamiento.

Bibliografía

Alexander, J. J. G, *Insular Manuscripts: 6th to the 9th Century*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

Andaloro, M. y S. Romano, *La pittura altomedievale a Roma, 312-1431*, Milán, Jaca Book, 2006.

Andaloro, M. y S. Romano *et alii*, *Arte e iconografia a Roma: Dal tardoantico alla fine del Medioevo,* Milán, Jaca Book, 2002.

Arias Páramo, L., *Prerrománico asturiano: El arte de la monarquía*, Oviedo, Trea, 1993.

Aurea Roma, dalla città pagana alla città cristiana (Roma, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001), Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2000.

Bertelli, C., (ed.), *Il millennio ambrosiano: La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milán, Electa, 1988.

Bertelli, C. y G. P. Brogiolo (eds.), *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno,* Milán, Skira, 2000.

Blaauw, S. de (ed.), *Da Costantino a Carlomagno*, 2 vols., Turín, Einaudi, 2010.

Brandemburg, H., *Le prime chiese di Roma, IV-VII secolo*, Milán, Jaca Book, 2004.

Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture (Paris, 1995), Londres, 1994.

Castelfranchi-Vegas, L., *Año Mil. El arte en Europa, 950-1050*, Barcelona, Lunwerg, 2000.

Catalunya a l'època carolíngia: Art i cultura abans del romànic (segles IX i X) (Barcelona, 16 desembre 1999-27 febrer 2000), Barcelona, Diputació de Barcelona & Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999.

Creswell, K. A. C., *Early muslim architecture*, 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1932–1940

De Lachenal, «Spolia». Uso e reimpiego dell'antico dal *III al XIV secolo*, Milán, Longanesi & C., 1995.

DEMUS, O., *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium,* Londres, Lightning Source Inc., 1948.

Die Franken. Wegbereiter Europas. Vor 1500 Jahren. König Chlodwig und Seine Erben, Maguncia, 1996.

DODDS, J. D., (ed.), *Al-Ándalus: Las artes islámicas en España* (Granada & Nueva York, 1992), Madrid, El Viso, 1992.

DZUROVA, A., *Miniatura Bizantina*, Milán-Barcelona, Jaka Book-Lunwerg, 2001.

El Esplendor de los Omeyas cordobeses: La civilización musulmana de Europa Occidental (Córdoba, 3 mayo–30 septiembre 2001), Granada, Junta de Andalucía & Fundación El Legado andalusí, 2001.

ELSNER, J., *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from Pagan to Christianity.* Cambridge, Cambridge University Press, 1995

L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge (Actes du 5ème Séminaire International d'Art Mural. Saint-Savin, 16–18 septembre 1992). [Saint-Savin], Centre International d'Art Mural, [1992]

EVANS, D., C. HELEN y W. D. WIXOM, *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261 (New York, 11 March-6 July 1997),* Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1997.

FRISHMAN, M. y H.-U. KHAN, *The mosque: History, architectural development and regional diversity*, Londres, Thames and Hudson, 1994.

GABORIT-CHOPIN, D., *Ivoires du moyen âge, V^e^-XV^e^ siècles*, Friburgo, Réunion des Musées Nationaux, 1978.

GÓMEZ-MORENO, M., *Iglesias mozárabes*, Madrid, Universidad de Granada,1919.

I Goti, Milán, Electa, 1994.

GRABAR, A., *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid, Siruela, [1945] 2007.

GRABAR, O., *La formación del arte islámico*, Madrid, Cátedra, 1990 (1973).

HARBISON, P., *The Golden Age of the Irish Art: The Medieval Achievement (600-1200),* Londres, Thames & Hudson, 1999.

HEITZ, C., *L'Architecture religieuse carolingienne: Les Formes et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1980.

Ifriqiya. Treize siècles d'art et d'architecture en Tunisie, Túnez, Déméter-Édisud, 2000

JANTZEN, H., Ottonische Kunst, Munich, Dietrich Remer Verlag,1947.

KESSLER, L., *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, University Press, 1977.

KITZINGER, E., *Byzantine Art in the Making: Main lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd to 7th century*, Londres, Faber & Faber, 1977.

— *Early medieval art in the British Museum & British Library,* Londres, British Museum, 1940.

— *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1976.

KRAUTHEIMER, R., *Rome: Profile of a city, 312–1308*, Nueva Jersey, Princeton University, 1980.

— *Three christian capitals: topography and politics,* Berkeley, University of California Press, 1983.

KRAUTHEIMER, R., *et alii*, *Corpus basilicarum christianarum Romæ: Le basiliche paleocristiane di Roma (IV-XI sec.),* V vols., Città del Vaticano, 1937–1980.

Les Manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle, París, Bibliothèque Nationale, 1954.

MATTHIAE, G., *Mosaici mediœvali delle chiese di Roma,* 2 vols., Roma, Fratelli Palombi editori, [1967] 1988.

MATTHIAE, G., *Pittura romana del Mediœvo: Secoli XI–XIV*.,Roma, Fratelli Palombi editori, [1966] 1988.

MAYR-HARTING, H., *Ottonian Book Illumination*, 2 vols., Londres, Harvey Miller, 1991.

MORALES SARO, M. C. y F. J. FERNÁNDEZ CONDE (coords.), *Orígenes: Arte y cultura en Asturias: Siglos VII-XV,* Barcelona, Lunwerg, 1993.

Los Omeyas. Los inicios del arte islámico, Madrid, Electa, 2000.

PUGLIESE CARRATELLI G. (ed.), *Magistra Barbaritas: I barbari in Italia*, Milán, Scheiwiler, 1984.

RICHÉ, P., Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge. Fin du *V^e siècle-milieu du XI^e siècle,* París, Piccard, 1979 (1989[2]; 1999[3]).

Roma e i Barbari, Milán, Skira, 2008.

SCHLUNK, H. y M. BERENGUER, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X,* Oviedo, 1957 (1991).

Storia dei Longobardi, Milán, Mondadori, 1992.

Le stuc: Visage oublié de l'art médiéval (Poitiers, 16 septembre 2004-16 janvier 2005), Poitiers, Musées de Poitiers, 2004

The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993.

Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve (París, 20 mars à 24 juin 2007), Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2007.

Trésors d'Irlande (Paris, 23 octobre 1982-17 janvier 1983), París, Ministère des Relations Extérieures, 1982

WEITZMANN, K. (ed.), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art: Third to Seventh Century (Nueva York, 1977),* Nueva York, The Metropolitan Museum of Art & Princeton University Press, 1979.

WHITTOW, M. y K. WEITZMANN, *The Making of Byzantium: 600-1025*, Berkeley, University of California Press, 1996.

WILLIAMS, J., *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustration of the Commentary on the Apocalypse*, 5 vols., Londres, Harvey Miller, 2000-2003.

SEGUNDA PARTE

EL ARTE DE LA PLENA EDAD MEDIA

Isabel Ruiz de la Peña González

1. *Bizancio: el arte del Imperio Medio de la dinastía comnena a la Cuarta Cruzada (1057-1204)*

1.1 El arte de la dinastía comnena

El período que va desde la restauración del culto de las imágenes o triunfo de la ortodoxia (843) a la conquista de Constantinopla por los occidentales (1204), es el más brillante y personal de la historia bizantina, y se ha denominado Período Bizantino Medio. Estuvo protagonizado por dos dinastías imperiales: la macedónica y la comnena. Al permitirse de nuevo la presencia de las imágenes sagradas, su tratamiento en los templos y objetos litúrgicos será una de las principales preocupaciones por parte de sus defensores, tanto patrocinadores como artistas. Los iconos fueron restaurados y entregados al culto de los bizantinos. La importancia doctrinal de las imágenes religiosas, nunca y en ningún lugar adquirió el alcance que tendrá en el Bizancio posticonoclasta y se materializó en el despegue de la iconografía medieval bizantina.

Por otro lado, éste es el momento de la definitiva reafirmación de la identidad bizantina y de su espiritualidad, que acabará por provocar el Cisma de Oriente, en el que el patriarca Miguel Cerulario romperá con la Iglesia de Roma en el año 1054. Este hecho no se traduce, sin embargo, en un distanciamiento estético entre el arte occidental europeo y el bizantino, ya que este último seguirá siendo una referencia de primer orden para el arte románico, especialmente en el campo de las artes pictóricas.

La muerte de la emperatriz Teodora en 1056 cierra la dinastía macedónica, y un año después se produce el golpe de estado de Isaac Comneno, seguido de una etapa de inestabilidad fronteriza por las amenazas que asediaban el Imperio en

todos los frentes. Tras este período se iniciará el llamado «siglo de los Comneno» (1080-1185), que supuso la consolidación de esta dinastía al frente del Imperio en un contexto de cierta recuperación territorial, económica y social. Al final de la centuria se inicia la intervención latina en el territorio bizantino, con la fuerte oposición griega de Nicea. En 1185 Isaac II toma el poder mediante un golpe de Estado. En los años siguientes las concesiones a los latinos de los soberanos bizantinos provocaron una encendida reacción entre sus súbditos, excusa que sirvió para que en abril de 1204 los cruzados venecianos asaltaran y saquearan la ciudad de Constantinopla en la denominada Cuarta Cruzada. La capital y las provincias europeas del Imperio permanecerán en manos latinas poco más de cincuenta años, pero las consecuencias de este hecho contribuirán irremediablemente a la decadencia definitiva de Bizancio.

El período de esplendor del Imperio Medio conocido como la «Segunda Edad de Oro Bizantina» se mantiene, si bien con menos fuerza que en época macedónica, con la dinastía comnena, y se hace patente en todos los ámbitos: cultura, política, economía y arte.

Las artes constructivas y figurativas se beneficiaron de este «Renacimiento macedónico», que pervivió en el siglo posterior, aunque en el ámbito arquitectónico nunca se va a alcanzar el esplendor justinianeo en una época en la que predominan las iglesias monásticas. El modelo de iglesia de planta de cruz griega cubierta con cúpulas, que venía empleándose desde los inicios del siglo anterior, se mantuvo en la nueva etapa.

En el ámbito iconográfico, el triunfo de las imágenes propició el desarrollo de frescos y mosaicos con un imaginario jerárquicamente distribuido en el interior del templo, que desbordó las fronteras del Imperio hasta llegar, sobre todo a través de Venecia, al mundo occidental. Este repertorio iconográfico debía expresar con sumo cuidado la doble naturaleza de Cristo, humana y divina. La imagen del *Pantocrátor* presidía la iglesia, dispuesta en la cúpula central. La *Theotokos* decoraba el ábside, custodiada por los arcángeles san Miguel y san Gabriel. Esta ubicación confirmaba su papel de mediadora universal, recordado con diversas representaciones de la vida de la Virgen en las naves o la entrada del templo. En los tímpanos de acceso tuvo especial fortuna el tema de la *Deesis* o Crucifixión, en el que la Virgen y San Juan acompañan a Cristo crucificado. Junto a estas representaciones prioritarias, los muros se cubrirán con frescos y mosaicos de las vidas de Cristo, la Virgen o los Santos, relativas a las fiestas litúrgicas conmemorativas de los pasajes más importantes de los Evangelios. Todos estos temas se van a extender rápidamente al arte mueble, como queda patente en los relicarios conservados, esmaltados con la técnica del *cloisonné*, o los códices, cuyas miniaturas se inspiraron en modelos de la Antigüedad. La producción arquitectónica de este período tiene como una de sus referencias indiscutibles el monasterio de Dafni (Atenas, c. 1080). En este momento las masas de los ábsides, tramos en esquina, brazos de la cruz, base de la cúpula y cimborrio logran un perfecto equilibrio. En las superficies murales filas simples de ladrillo enmarcan los bloques de piedra, tanto en sentido vertical como horizontal, mientras la mampostería de piedra de los zócalos se dispone en series de grandes cruces. El octógono cruciforme de

Dafni tiene un origen armenio, donde ya existe esta tipología desde el siglo VII, y se resuelve de forma muy diferente al del *katholikon* o iglesia mayor de Hosios Lukas. El cinturón de espacios que envuelve el tramo central y los brazos de la cruz no tiene más que un piso. No hay tribunas y las crujías laterales se rompen en cuatro capillas, cubiertas con bóvedas de arista y escasamente iluminadas. En cambio el tramo central aparece más elevado. Las trompas están muy arriba, las entradas a los tramos de las naves laterales y los nichos planos de las esquinas son extraordinariamente altos.

También en Dafni y cerca ya del año 1100 se fechan los mosaicos del monasterio de la *Koimesis* o Dormición de la Virgen, en el momento de la toma de posesión de los comnenos, que supone un cambio radical respecto al impresionante ciclo de Hosios Lukas. En él trabajaron dos talleres. El que hizo la cúpula del *katholikon* con el *Pantocrátor* participa aún de la severidad de épocas pasadas, siendo el único que se conserva en su lugar preeminente entre los fechados en el Imperio Medio. Sobre un fondo de oro, en busto, con el Libro y bendiciendo, es una figura terrible y colosal, referencia de la imagen icónica, que difiere de la amabilidad de los mosaicos de las bóvedas y muros. Se trata de un Cristo de nariz grande y boca de labios gruesos. Sus ojos, cuyos párpados inferiores se resaltan con trazo sombrío, miran fijamente y sin compasión hacia un lado; con la mano izquierda sujeta un códice gemado, mientras bendice con la otra, transmitiendo a la vez amenaza y condena. El conjunto musivo se continúa en las trompas de la cúpula, en las que se representan cuatro grandes fiestas litúrgicas: Anunciación, Natividad, Bautismo y Transfiguración, destacando en esta última un cierto aire de clasicismo plasmado en el paisaje y los pliegues de la ropa. El maestro ha adaptado con gran pericia las representaciones a la superficie curvada de las trompas y al escaso campo iconográfico disponible. Finalmente, en el nártex se ubica la propia *koimesis* o Dormición de la Virgen que da nombre al monasterio. Este espacio será a partir de ahora otro de los lugares de privilegio del templo desde el punto de vista iconográfico.

Por lo que respecta a Constantinopla, capital imperial, si bien seguía siendo una gran ciudad en el contexto del mundo cristiano, en estas fechas había perdido parte de su población. Y aunque seguían en uso las grandes iglesias del pasado, como Santa Sofía, Santa Irene o los Santos Apóstoles, los grandes templos públicos y la mayoría de los nuevos edificios pasan a tener en este momento un carácter privado. Un ejemplo lo constituye la Nea Ecclesia de Basilio I, tan mencionada en las fuentes, que adquiere un uso privado imperial en el recinto del Palacio Sagrado.

Antes de 1136 Juan II Comneno erigió el pequeño edificio integrado en el conjunto monástico del Pantocrátor en Constantinopla, destinado a tumba propia y dinástica. Este complejo arquitectónico está formado por tres iglesias yuxtapuestas: al sur la dedicada a Cristo *Pantocrátor*, cuya liturgia corría a cargo de los monjes; al norte la de la Virgen de la Misericordia o *Eleousa*, y entre ambas, el mausoleo erigido por Juan II Conmeno, de menor tamaño y dedicado al Ángel Incorpóreo. Los tres templos compartían un nártex o pórtico común, que facilitaba los actos litúrgicos complejos. Las dos iglesias mayores presentan una planta con cabecera de tres ábsides semicirculares, rematada por una gran

cúpula. El mausoleo, insertado entre los dos templos, estaba cubierto por dos cúpulas de base elíptica. Los vestigios de mosaicos encontrados nos dan idea de la espléndida decoración que debían acoger estos edificios.

Otro de los tipos arquitectónicos del Imperio Medio es el de planta de cruz griega atrofiada, que se materializa en el *katholikon* de la iglesia de Nea Moni, en Quíos, fechada a mediados del siglo XI, que consiste simplemente en un tramo central cupulado del que parten cuatro brazos muy cortos, y uno o tres ábsides. Este modelo está representado en Constantinopla a principios del siglo XII en la iglesia de San Salvador de Chora, famosa por sus mosaicos del siglo XIV. Su historia constructiva es complicada. Tal como nos han llegado, la nave y el ábside principal son, en gran parte, del período comneno y fueron construidos probablemente a principios del siglo XII por Isaac. Desde la base de su gran cúpula se proyectaban cuatro cortos tramos que determinaban la mencionada planta cruciforme atrofiada. Esta disposición recuerda a una etapa mucho más temprana de la arquitectura bizantina, representada en edificios como la iglesia de la Dormición en Nicea y Santa Sofía de Tesalónica. Y por ello esta parte central de la iglesia fue datada durante mucho tiempo en el siglo VII, hasta que la investigación arqueológica revisó su verdadera datación situándola en época comnena, momento en que el modelo volvió a estar de moda.

Si bien para conocer a fondo la calidad de los talleres musivarios comnenos es necesario ir a las ciudades italianas de Cefalú y Palermo, en Constantinopla la iglesia imperial de Santa Sofia conserva uno de los pocos mosaicos que nos han llegado de este período en la capital. Se encuentra en la tribuna sur y representa a Juan II Comneno y a su esposa Irene haciendo la ofrenda doble ante una delicada Virgen *Theotokos* en pie. La fórmula iconográfica repite exactamente la del mosaico de mediados del siglo XI mandado hacer por la emperatriz Irene en la misma ubicación. El emperador Juan II porta una bolsa con la donación e Irene un pergamino enrollado con el privilegio. El aparato de sus trajes adornados con perlas, dorados y esmaltes contrasta con la imagen de la Virgen, retratada como si fuera un icono y ataviada con el traje azul ligado a los personajes sagrados. El refinamiento de esta obra anuncia el arte de la dinastía paleóloga, si bien debió ser elaborado con motivo de la coronación del gran emperador en el año 1118. Otros vestigios de mosaicos que aún se conservan en ésta y otras zonas de Santa Sofía, como el que respresenta a Alejo, hijo de Juan II Comneno, efigiado también en algún códice griego, testimonian el esplendor del ornato bizantino en el Imperio Medio.

Lejos de la metrópoli, el nieto del emperador Alejo I Comneno mandaba construir la iglesia de San Pantaleón de Nerezi, en Macedonia, fechada en 1164 por la inscripción labrada en el dintel de su portada principal. Presenta una variante de la planta de cruz inscrita ensayada reiteradamente en esta época, con un nártex abierto a los lados. Los tramos cupulados de las esquinas se coronan por pequeños cimborrios a modo de torrecillas cuadradas.

Como ya se ha visto, la decoración monumental a base de mosaicos estaba reducida a las obras de mayor presupuesto, generalmente patrocinadas por los emperadores y la alta aristocracia bizantina, que con ellas testimoniaban su estatus

social privilegiado. Pero en las provincias se va a emplear con más frecuencia la pintura al fresco, mucho más barata y fácil de ejecutar, que permitía sin embargo un gran dinamismo y expresividad en las formas. La época comnena es la gran etapa de la pintura al fresco, que tiene como precedente inmediato el interesante ciclo pictórico de la iglesia de Santa María de Ohrid, en Macedonia. Pero será a partir de reinado de Manuel I (1143-1180) cuando se produce la gran expansión de la pintura monumental bizantina, coincidiendo con un cambio en la estética en la segunda mitad del siglo XII. Las figuras pierden el hieratismo e impasividad que mostraban hasta entonces para manifestar ahora las emociones humanas. Esta transformación supone una ampliación de los repertorios iconográficos, con escenas como el *Threnos* o Lamentación sobre Cristo muerto y el *Descendimiento*, que ofrecen al espectador una impresión real de las emociones de los personajes representados.

Este cambio estético queda bien reflejado en una de las obras maestras de la pintura al fresco bizantina, que decora el interior de la iglesia de San Pantaleón en Nerezi. No parece que esta obra haya sido concebida por un artista local, sino más bien es posible que para ejecutarla se haya contratado a un taller de la capital o quizá de la escuela de Tesalónica. Si bien una parte de las pinturas se encuentran muy deterioradas, en las zonas mejor conservadas se aprecia esta nueva plasmación de las emociones, a través de los drapeados violentamente agitados, la parpadeante luminosidad y el alargamiento de las figuras. Entre ellas destaca el *Threnos* o Llanto de la Virgen sobre el cuerpo de su Hijo muerto, que manifiesta la transformación de la mentalidad bizantina en favor del aspecto humano de los personajes sagrados, al mostrar el sufrimiento de la Virgen ante el cadáver de su hijo. Esta composición hunde sus raíces en las fuentes antiguas. Los textos evangélicos no se refieren a él y son los apócrifos los que lo relatan detalladamente, comentándolo diferentes escritores bizantinos. El asunto aparece ya en miniaturas del siglo XI, como el Evangelio de París, custodiado en la Biblioteca Nacional o el Leccionario del Vaticano. Pero es aquí en Nerezi donde el patetismo se acerca un siglo antes al *Llanto sobre Cristo muerto* de Giotto en Padua, estableciendo un nexo de unión entre la pintura bizantina y la italiana de los siglos XIII y XIV. Finalmente, en la escena de la Natividad de la Virgen el dramatismo de los episodios de la Pasión deja paso a la monumentalidad y elegancia de los rostros y figuras.

El final de la dinastía comnena y la toma de Constantinopla en 1204 no supuso un corte radical en estas corrientes pictóricas firmemente asentadas en la periferia de la capital conquistada.

La brillantez y riqueza que otorgaban a las iglesias comnenas las artes monumentales, se completaban con la presencia de objetos sagrados, que *vestían* los interiores para el culto y estimulaban la devoción de los fieles. En la humanización de la iconografía sagrada y su acercamiento al pueblo jugaron un papel fundamental los iconos. En las iglesias los monumentales iconostasios les servían de soporte. Tras la mesura del culto a estos retratos sagrados en los primeros años que siguieron al triunfo de la ortodoxia, éste se fue exacerbando hasta llegar en tiempos más tardíos al extremo. El icono estaba cargado de poder milagroso, era adorado por la cristiandad bizantina y empleado como objeto protector. Por ello

los ejércitos imperiales llevaban en las batallas iconos de la Virgen. Con la llegada de los comnenos el culto general del icono, así como el de los santos, se hizo más intenso. La dulcificación de la iconografía sagrada se hace especialmente patente en los modelos de la Madre de Dios con el Niño en brazos, la llamada Virgen *Eleousa* o de la Ternura, uno de cuyos mejores ejemplos es la imagen de la llamada Virgen de Vladimir, custodiado hoy en la Galería Tretyakov de Moscú. La historia de esta obra cumbre de la pintura bizantina es especialmente significativa. Fue pintada en Constantinopla en 1131 y regalada a Kiev ese mismo año. En 1151 se trasladó a Vladimir, donde ganó popularidad por sus poderes milagrosos. No llegará a Moscú hasta 1520, convirtiéndose pronto en emblema nacional. En el tratamiento plástico de la Virgen el artista logró imprimir la emoción humana concretada en un profundo sentimiento maternal, en claro contraste con otras variantes iconográficas de la Madre de Dios, como por ejemplo, la de la Virgen *Odegitria* o la Virgen *Blachernitissa,* que corresponde al modelo de la Virgen en pie con los brazos en alto, con la figura del Niño bendiciendo, encerrado en un medallón sobre su pecho. Uno de los mejores ejemplos de esta época, elaborado en torno al año 1200, lo constituye la Virgen Orante de Jaroslav, conservada en la misma galería rusa.

Además de los numerosos iconos con las representaciones del *Pantocrátor* y la Virgen, clasificados en tipos o modelos iconográficos, se hicieron cada vez más frecuentes los dedicados a santos y a escenas de la vida de Cristo. En algunos monasterios se exhibían hasta doce iconos correspondientes a las doce fiestas litúrgicamente más importantes del año. En otros templos, al seguir aumentando su número, el icono correspondiente a cada fiesta se trasladaba a algún lugar específico, por ejemplo a un baldaquino. En esta ubicación de honor se facilitaba su contemplación por todos los fieles y era objeto de culto hasta que, pasada la fiesta, se restituía a su lugar habitual.

Cuando a partir del Imperio Medio la *iconostasis* se hizo más cerrada, además de la propia estructura arquitectónica, las cortinas de cierre servían de soporte para los iconos, con la *Deesis* o Calvario, por un lado, y las fiestas del año, o más excepcionalmente los apóstoles y ángeles, por otra parte. Otro tipo de iconos eran los bilaterales, pintados por el anverso y reverso, que se usaban a menudo en las procesiones, pero, aunque su número era grande, pocos han llegado hasta nosotros.

El mejor conjunto de iconos conservados de época comnena se encuentra en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí, en el que trabajaron los mejores talleres especializados, como queda patente en uno de ellos en el que se representa la Anunciación, fechado a fines del siglo XII. Debió realizarse en Constantinopla, dadas sus características técnicas y el conocimiento que demuestra de las últimas tendencias del arte del siglo XII.

En los talleres áulicos de época comnena se producían objetos suntuarios de gran calidad, entre los que destacan los códices minados, los marfiles y la orfebrería. Las Homilías de San Juan Crisóstomo fueron hechas seguramente para Miguel Ducas poco antes de 1078. El nuevo emperador Nicéforo Botaneiates mandó añadir cuatro ilustraciones en las que se le representa mayestático, con

su esposa María, bendecido por Cristo, entre sus dignatarios, junto a San Sabas y entre el propio Juan Crisóstomo y el arcángel Miguel. La imagen del emperador se concibe como un retrato y la ilustración tiene una finalidad propagandística clara, ya que Nicéforo trata de legitimar su dignidad religiosa con la presencia de dos santos fundamentales para el dogma, frente a las autoridades de Roma. Las vestimentas se enriquecen con joyas y ricos bordados que añaden majestuosidad a la escena.

El trabajo en marfil nos ha legado piezas de extraordinaria calidad, algunas de ellas conservadas actualmente en el Museo Victoria y Alberto de Londres, entre las que destaca un relieve con los bustos de san Juan Baustista acompañado de san Felipe, san Andrés y santo Tomás, fechado en el siglo XII.

En los talleres de orfebrería del Imperio Medio bizantino se fabricaron en plata dorada piezas con forma de templo cupulado. Una de ellas se conserva en el Tesoro de San Marcos de Venecia y se le ha atribuido la función inicial como recipiente de perfume, al que se le añadieron cruces de remates para reutilizarlo como objeto litúrgico con función de incensario. Estas piezas concebidas a modo de microarquitecturas fueron llamados *Jerusalén* por su similitud formal y simbólica con la ciudad celeste.

La facilidad para desmontar y reutilizar en una nueva obra algunas piezas del arte mueble medieval ha llevado a que algunas de las obras más destacadas se encuentren hoy formando parte de otros objetos suntuarios no bizantinos. Es el caso de la Pala d'Oro, retablo mayor de la catedral de San Marcos de Venecia, que integra un número considerable de placas fechadas entre los siglos XII y XIV, de adscripción y tipología variada: bizantina, veneciana, grandes y pequeñas, religiosas y profanas. Originalmente el retablo o la Pala de Oro era de menor tamaño y todos sus esmaltes eran bizantinos. La primera pieza fue encargada desde Constantinopla en el año 976 por el dogo Pietro I Orseolo y parece que estaba constituída por una serie de placas de oro clavadas a un soporte de madera, como las palas de Oro de Torcello y Caorle. Pero este dato no coincide con el de su inscripción, en la que se lee que se comenzó en 1105 por el dux Ordelato Falieri, noticia que parece indicar que este segundo patrocinador encargó una Pala completamente nueva en esta fecha. Ésta estaba formada por un *antepedium* de oro y esmalte e incluía posiblemente retratos del emperador Alejo I, su esposa la emperatriz Irene, el coemperador Juan II y el dux Ordelato Falieri, elaborados en esmalte *cloisonné,* perdidos o modificados en su mayor parte. Con el paso de los años se le fueron añadiendo más esmaltes hasta llegar a los ochenta que tiene en la actualidad y en 1209 se renovó por el dux Pietro Ziani y el procurador de San Marcos Angelo Falieri. Se considera que la parte superior de la pala se compuso a partir de una serie de paneles que ilustraban las Doce Fiestas, procedentes quizá de Santa Sofía o de la iglesia del Pantocrátor de Constantinopla. Los últimos se fabricaron en Venecia y el orfebre Giampaolo Boninsegna le dio en el siglo XIV la forma definitiva reutilizando posiblemente esmaltes bizantinos de diversas procedencias fechados entre los siglos X y XII.

1.2 La expansión del arte bizantino: de Rusia a Italia

La importancia de las creaciones bizantinas durante los trescientos cincuenta años que dura el Imperio Medio desborda ampliamente la de las grandes obras nacidas dentro de su territorio. Su sofisticada política defensiva y expansionista conllevó la difusión de sus formas artísticas al servicio de la iglesia ortodoxa de forma extraordinaria, especialmente patente en algunos territorios de la cristiandad occidental, tanto en las artes suntuarias, como en arquitectura y pintura.

Por una parte, el asentamiento de los eslavos y gentes de origen posiblemente turco, muy mezclados con ellos, obliga a Bizancio a tomar medidas que desembocarán en su cristianización con los consiguientes efectos artísticos y cortesanos.

De otro lado, la expansión de los rusos de Kiev rozó las fronteras del Imperio en diferentes ocasiones. Y también a fines del siglo X contactos de diverso género concluían con una conversión del príncipe y sus súbditos más o menos sincera, que llevó a monjes y artistas bizantinos hacia la importante capital rusa. En la parte oriental de Asia Menor se encontraba el reino armenio, que fue el primero que se hizo cristiano oficialmente. Y si bien la relevancia de su arquitectura en las etapas anteriores está clara, es en este momento cuando alcanzará una plenitud política y cultural que repercute en el arte. En este caso se debe matizar mucho al hablar de *bizantinismo*, porque es en su etapa paleocristiana donde hay que buscar las raíces de la arquitectura armenia. Incluso se debe hablar de una situación inversa: la de arquitectos armenios trabajando para Bizancio y aportando sus conocimientos técnicos. El caso de Georgia es diferente, ya que, si por una parte es deudora y solidaria de Armenia, en las artes figurativas mantiene un contacto con Bizancio mucho más estrecho.

Finalmente, en el Mediterráneo está la poderosa república de Venecia, que surge en este momento con fuerza y constituye uno de los principales cauces de llegada del arte bizantino a los reinos cristianos de Occidente. Su vinculación con Bizancio venía de antiguo, atrayendo su influencia y su deseo de imitación de la metrópoli constantinopolitana, a través de la llegada de artistas y obras, como queda manifiesto en la catedral de San Marcos. Los antiguos intereses bizantinos del sur de Italia supusieron el mantenimiento de sus posiciones militares, así como del monacato griego. Y cuando los normandos expulsaron a los bizantinos de este territorio, desearon conquistar Bizancio y atribuirse la dignidad imperial. Si bien no lo conseguirían, cuando emprendían sus grandes construcciones reclamaban a mosaístas bizantinos, como también hacían desde Roma los papas y desde el monasterio benedictino de Montecassino, centro principal de la orden monástica más importante de Occidente. La falta de reclamo por parte del Oriente cristiano de artífices occidentales, pone de manifiesto la clara superioridad artística bizantina sobre los reinos del oeste de Europa en el período del Imperio Medio.

En los Balcanes, el único opositor continuado al Imperio hasta fines del siglo XII fue Bulgaria, ya que los serbios solo conseguirían independencias parciales en territorios restringidos y en momentos de debilidad imperial. En la segunda mitad del siglo IX los monjes Cirilo y Metodio comenzaban la cristianización eslava, tras la codificación del alfabeto cirílico con el que se conseguía un sistema de

escritura en lenguas eslavas a las que se traducirían pronto los textos sagrados. La conversión de Bulgaria se llevará a cabo con dificultades, porque las desavenencias entre Roma y Constantinopla eran tan evidentes que ambas lucharán entre sí para establecerse en estas comunidades paganas. La iglesia búlgara obtuvo una cierta autonomía, pero siempre dependiendo de Constantinopla, de donde llegaban monjes y religiosos. El zar Simeón hace de la ciudad de Ohrid la capital del reino y centro autocefálico de su iglesia, pero la catedral de Santa Sofía conocida data de 1037 en adelante, esto es, del tiempo ya del dominio bizantino, que se prolongará hasta fines del siglo XII, y será escenario de un arte completamente bizantino, como queda manifiesto en los frescos de Bačkovo.

El territorio de Serbia presenta una situación diferente por estar más próxima a Occidente y esto repercutirá en sus creaciones artísticas, ya que las zonas del norte del mar Adriático reciben influencias románicas. En otros centros religiosos más periféricos la arquitectura nuestra una síntesis de esta tradición con la bizantina, mientras la decoración pictórica se adscribe más netamente a Bizancio, si bien es tardía, como los frescos de Ohrid o los de la capilla de san Jorge en Kurbinovo, fechados en 1191.

Las relaciones bizantinas con Rusia son muy distintas, puesto que ya en tiempos bastante anteriores habían establecido contactos comerciales desde Escandinavia hasta el mar Negro. El estado de más relevancia tuvo a Kiev por capital y sus príncipes entrarán en contacto, con frecuencia agresivo, con Bizancio. Al capital y poder real de los príncipes convertidos al cristianismo desde fines del siglo X acompañaba su deseo de emprender grandes obras, para las que llamaban a los mejores maestros bizantinos. A través de ellas mostraban su devoción religiosa y su deseo de legitimar y prestigiar la ciudad, emulando a Constantinopla.

La catedral de Santa Sofía de Kiev fue la obra más importante realizada y una vez más su inspiración procedió de Constantinopla. Se levantó en el año 1037 en el centro de la ciudad como sede del obispo metropolitano de Rusia, y hasta fines del siglo XV fue su edificio más destacado. Muestra una mayor esbeltez que los edificios construidos en aquella época en la metrópoli, y a pesar de que su fábrica ha sido muy modificada, conserva de su construcción original suficientes vestigios para poder reconstruir sus trazas primitivas. El exterior está construido con hiladas alternas de ladrillo y piedras, recubiertas de mortero rosa. Su planta se inspira en la Nea de Basilio I, pero adopta mayores dimensiones que sus contemporáneas, incluyendo cinco naves y otros tantos ábsides, así como trece cúpulas que simbolizan a Cristo y a los doce Apóstoles. Excepto la cabecera, todos sus lados se protegen por pórticos y las naves de los extremos y el nártex occidental tenían sobre ellas una galería; asimismo toda la estructura estaba rodeada por un deambulatorio abierto. En el interior del templo se han conservado buena parte de los mosaicos. El programa iconográfico sigue la pauta presente en los monasterios bizantinos del Imperio Medio: presidiendo el conjunto se dispone en la cúpula el *Pantocrátor*, rodeado por cuatro ángeles, y en las pechinas los evangelistas; en el ábside una Virgen *Theotokos* orante intercede por los hombres, y en un nivel inferior, como en la contemporánea Santa Sofía de Ohrid, se presenta la Comunión de los Apóstoles; por último, en la zona más baja, entre las ventanas,

se representa a los Padres de la Iglesia. Los apóstoles de la escena de la Santa Comunión se muestran más expresivos y gesticulantes que los de Santa Sofía de Ohrid, por la influencia directa de los artistas constantinopolitanos, que trajeron a Kiev el arte de los comnenos. El espacio destinado a la tribuna del príncipe se decoró con representaciones de jugadores, saltimbanquis, escenas de circo e hipódromo, características de los palacios bizantinos.

En el siglo XII el principado de Kiev había perdido la hegemonía sobre Rusia, pasando a ser las ciudades principales Novgorod, Suzdal, y sobre todo Vladimir, que a lo largo de esta centuria se convirtió en un renombrado enclave artesanal y comercial. La catedral de la Dormición fue patrocinada por el señor de Vladimir como señal de devoción a la Virgen, pero el edificio se incendió en 1185 y fue reconstruido con mayor tamaño por el príncipe sucesor en el último cuarto de siglo. Esta iglesia refleja a gran escala la fusión de la concepción espacial bizantina y la articulación del arte románico, en una mezcla original del arte medieval ruso. A fines del siglo XII Vsevolod III ordena construir en la misma ciudad la iglesia palatina de San Demetrio. Su fachada principal muestra una fuerte influencia plástica del Románico europeo, así como de Georgia y Armenia. Sobre el piso inferior liso se alza una arquería ciega sobre columnillas, que acoge esculturas figurativas, ornamento ajeno por completo al resto de las iglesias bizantinas contemporáneas. Este y otros ejemplos de la arquitectura rusa de los siglos XI y XII nos constata la existencia de una escuela con personalidad propia, si bien inspirada en algunos aspectos en la metrópoli. Por el contrario, las pinturas al fresco de San Demetrio, fechadas a fines del siglo XII y en las que destacan el Juicio Final y el Paraíso, se inscriben plenamente en la plástica bizantina.

En el ámbito ruso una de las manifestaciones artísticas que mejor reflejan el espíritu bizantino es el icono, con el ejemplo, ya comentado, del de la Virgen de Vladimir a la cabeza. Pero junto a la corriente claramente bizantina en la que se inserta, existieron algunas escuelas de producción de iconos propiamente rusas, que respondían a la acusada personalidad que en aquellos años tenía la religión de este territorio. A la escuela de Novgorod se atribuyen un icono que respresenta una Anunciación, y otro con el arcángel San Gabriel, fechado a mediados del siglo XII.

En la zona caucásica, la arquitectura de Armenia y Georgia está dominada por la tradición antigua que siguió su propia evolución interna con una rica herencia histórica. Pero aún manteniendo su personalidad, se aprecian rasgos de bizantinismo en sus creaciones, más visibles sin embargo en las artes suntuarias y figurativas. La iglesia armenia mantiene absoluta independencia de la bizantina, porque es monofisita y la georgiana es ortodoxa.

A partir de la constitución de Armenia a fines del siglo IX como reino independiente y legitimado por el *basileus* bizantino, se inicia una de las etapas culturales, artísticas y religiosas más brillantes de este territorio. La familia de los Ardsruni protagonizará la financiación de las más grandes obras de la arquitectura armenia de este momento. El historiador Tomás Ardsruni describió las grandes construcciones emprendidas en Aght'amar, en el lago Van, por el príncipe Gagik Ardsruni a comienzos del siglo X. Entre ellas había palacios suntuosos de los que nada queda, adornados con pinturas, y también la magnífica catedral de la Santa

Cruz (915-921). Esta hermosa iglesia muestra un cuidado paramento. Su planta central manifiesta la herencia del pasado en su forma triconque con cabecera triple. Se remata con una cúpula central. Pero sin duda la mayor novedad de esta iglesia respecto al pasado antiguo es la decoración escultórica de sus muros exteriores, que se dispone en interesantes relieves repartidos en el paramento, de talla muy plana y algo tosca, pero ausente en los edificios bizantinos. El programa iconográfico cuidó especialmente la ubicación de los distintos temas. Sobre las partes altas de los hastiales de las tres fachadas y sobre la cabecera se dispusieron los evangelistas. Junto a los motivos religiosos se incluyen imágenes de los donantes, como el retrato del rey Gagik ofreciendo la iglesia a Dios. Y entre las escenas más interesantes está David ante Goliat en presencia del rey Saúl, vestido ricamente a la manera oriental, y el medallón con el profeta Samuel. Por último, se incluyen en el repertorio bandas esculpidas a modo de amplias impostas, cuya temática caprichosa reproduce algunas escenas que se decía que estaban pintadas en el palacio real.

El período de mayor auge artístico en Georgia se extiende desde 1050 hasta 1150. La arquitectura georgiana mantuvo, como la Armenia, la tradición de los siglos anteriores. Adopta la planta centralizada, de cruz inscrita con cúpula. El material empleado en los paramentos son sillares bien escuadrados, que se articulan mediante arquerías ciegas de medio punto, como ocurre en la catedral de Alaverdi, construida en el siglo XI.

La ciudad de Metskheta fue una de las más importantes de la Georgia medieval y conserva aún hoy edificios interesantes, como la iglesia de Dzhvari, que presenta el mismo aparejo bien cuidado y se remata con una gran cúpula elevada sobre un alto tambor que preside la planta centralizada. Pero sin duda la iglesia más destacada es la Sveti Tskhoveli, que conserva un epígrafe con el nombre de su arquitecto, Arsukisdzé, a quien el jefe espiritual de la ciudad encargó la obra entre el año 1010 y el 1029. El templo fue edificado sobre otros anteriores y su nombre parece que significa «pilar vivificante», si bien este pilar o columna ya no se conserva. Siguiendo el modelo armenio, sus muros se cubren con relieves cuyo excepcional desarrollo sugiere la existencia de una escuela que dominase la relivaria.

La pintura y el mosaico han jugado un papel importante en estos siglos en Georgia. Sus variantes plásticas tuvieron un origen bizantino, como algunos de sus artistas, pero otros fueron georgianos que asimilaron y reinterpretaron esos modelos. A principios del siglo XIII aparecen las principales características del nuevo estilo pictórico: figuras grandes y pesadas que se alejan de toda idealización para adoptar un modelado cada vez más marcado, y fondos que incluyen arquitecturas o paisajes para ganar perspectiva. Sin embargo, en Capadocia y Georgia, centros alejados del Imperio, estas novedades no tendrán gran repercusión, salvo excepciones, como los frescos de Kincvisi.

Quizá una de las más interesantes obras pictóricas de Georgia sea el icono de la Virgen *Eleousa* de Zarzma, donado por la madre de un rey, que representa una Virgen con el Niño, cuyas cabezas estuvieron originalmente pintadas.

En la cristiandad occidental Italia será el principal foco de difusión del arte bizantino. En el terreno político y religioso Europa occidental y Bizancio

fueron culturas antagónicas y a ello contribuyó decisivamente la preocupación permanente del Papado romano por conseguir el reconocimiento de su primacía respecto al patriarca de Constantinopla. Primero Focio en el siglo IX, y definitivamente Miguel Cerulario en el siglo XI protagonizan las separaciones con la iglesia romana por problemas oficialmente teológicos, pero que en realidad ocultaban motivaciones políticas de más calado. Así la creación del Imperio de Occidente fue, en cierto modo, la respuesta del papa al incómodo vecino oriental. Pese a la envidia que suscitó en los reinos occidentales su evidente y prolongado retraso cultural y artístico respecto a Bizancio, aquéllos mantuvieron una continua actitud receptiva en el campo artístico. Poco tiempo después del cisma de ambas iglesias en el siglo XI, los abades de Montecassino llamaron a pintores bizantinos a trabajar en su iglesia. Más que en niguna otra parte de Europa, la primera pintura románica italiana manifiesta una fuerte inspiración bizantina, que difunde por otros territorios, si bien es a fines del siglo XII cuando esta herencia se hará más patente.

Pero esta imitación de la apreciada estética bizantina en las artes monumentales y suntuarias, se convierte en creación propiamente bizantina con la llegada a Occidente, y especialmente a Italia, de artistas bizantinos. En la península italiana se pueden destacar dos importantes focos de penetración del arte bizantino, cada uno con su personalidad propia:

a) Venecia y sus cercanías, en las que un pequeño número de iglesias y palacios se ligan al arte de Constantinopla y de algunos centros importantes griegos, con la mezcla de las corrientes del románico europeo.

b) El sur de Italia y Sicilia, donde el expansionismo de los normandos alcanzó una de sus cotas más altas, manifestando su deseo de crear en este territorio un importante reino, y entrando de este modo en colisión con los intereses de Bizancio. Pero tras su llegada los normandos favorecieron la integración entre las tres culturas que se suman a la suya propia: la autóctona de la isla de Sicilia y de los territorios del sur de la península que ocupan –Campania, Apulia y Calabria- la musulmana y la bizantina. De este modo el reino normando en Italia va a convertirse en un verdadero crisol cultural y artístico. Cuando Roger II (1130-1154) comience sus importantes campañas constructivas tendrá presente a los artistas bizantinos. Y del mismo modo que los *basileus,* no duda en representarse en un mosaico de la iglesia de la Martorana en Palermo ante Dios, que le impone su mano para ayudarle.

Las dos grandes creaciones de este monarca fueron la catedral de Cefalú y la Capilla Palatina de Palermo, y para ambas llamó a artistas bizantinos. La primera comenzó a construirse en 1131 y una inscripción latina del ábside recoge la fecha de 1148 como de término de la decoración musivaria. Su arquitectura es occidental, de planta basilical y sin cúpula. El proyecto primitivo contemplaba la techumbre plana, pero esta idea fue modificada con posterioridad para que los artistas adaptasen el programa iconográfico musivario acostumbrado en época comnena. De este modo el *Pantocrátor* se trasladó al que ahora se convertía en el lugar principal: la bóveda del ábside. Pero la verticalidad del templo exigía la superposición de varios registros iconográficos de los muros de la capilla. En la parte superior se representó a la Virgen orante entre cuatro arcángeles

guardianes. Debajo de ella dos hileras de apóstoles. Al observar el conjunto se refleja la dificultad del artista para adecuar las imágenes a este nuevo marco arquitectónico. Pero consideradas de forma aislada se presentan como excelentes creaciones de época de los comnenos, ejecutadas por artistas procedentes de Constantinopla. Así el tipo de Cristo responde a la fórmula oriental, de líneas precisas y carácter majestuoso al bendecir. Las inscripciones griegas y latinas que exhibe en su Libro lo proclaman como la luz del mundo. Si bien no alcanza la espiritualidad y fuerza del Cristo Juez de Dafni, constituye una de las imágenes más destacadas de la iconografía bizantina, muy posiblemente reflejo de lo que habrían sido los mosaicos desaparecidos de las iglesias comnenas de la capital. Los mosaístas que trabajaron unos cuarenta años más tarde en Monreale lo tomarán como modelo.

Una vez establecidos firmemente en Sicilia, los reyes normandos pretenden adoptar la ceremonia de corte bizantina. La instalación y ampliación de sus edificios regios en Palermo son muestra de ello, especialmente en lo que respecta a la Capilla Palatina, patrocinada por Roger II, que queda hoy algo desvirtuada por las construcciones de época posterior que la rodean. No obstante, la síntesis entre las tres culturas arriba mencionadas queda en esta obra reflejada mejor que en ningún otro edificio siciliano. Y de ahí la originalidad que presenta la suma de su estructura occidental, sus mosaicos bizantinos y el artesonado de madera dorada de la nave, de raigambre islámica. Pero quizá lo más destacado del conjunto sea la decoración musivaria, realizada entre los años 1140 y 1170. Se han señalado dos campañas a lo largo de esos treinta años:

– Una primera etapa correspondiente a los mosaicos del ábside, cúpula y transepto, en la que se despliega una variada iconografía con una depurada técnica. En ella se emplea una brillante gradación cromática y se cuidan al máximo los plegados y volumen de las figuras, como reflejo del arte de los comnenos, aunque adaptado al gusto occidental y menos evolucionado que el de Cefalú, que mantiene, sin embargo, las inscripciones en griego. En la cúpula se ubica el *Pantocrátor* rodeado de arcángeles, ángeles, evangelistas y profetas. Estos últimos se alojan en cuatro nichos separados por las figuras sedentes de los evangelistas en las trompas y en las enjutas se localizan ocho profetas. En el ábside se siguen las normas iconográficas bizantinas al incluir las escenas de la vida de Cristo y una reducida jerarquía de santos. Pero se altera el orden al ubicar en el muro meridional la Huida a Egipto, la Presentación en el Templo y la Entrada en Jerusalén, temas frecuentes en el período comneno, que se consideraban analogías de la *profectio, adventus* y *occursus* reales y que podían contemplarse desde la galería real del muro norte.

– Posiblemente durante el reinado de Guillermo (1154-1166) debió trabajar un nuevo taller dedicado a la decoración de las naves, sobre cuya arquería se despliega un ciclo del Antiguo Testamento, sin precedentes en Oriente, que empieza con la Creación y concluye con la Historia de Jacob. Las inscripciones en latín sustituyen en este caso a las griegas, sin incidencia estética alguna. No obstante, el desarrollo de este tipo de ciclos veterotestamentarios no era habitual en la iconografía del Imperio Medio bizantino, sino que tiene un origen paleo-

cristiano occidental, como la presencia del ciclo dedicado a san Pedro y san Pablo de los muros extremos.

La obra debía estar concluida hacia 1170 y constituye uno de los mejores ejemplos musivarios bizantinos localizados en Occidente.

En la misma ciudad de Palermo, entre 1143 y 1151 Jorge de Antioquía, almirante griego al servicio de los normandos, financió las obras de la iglesia de la Martorana, poniéndola a cargo del clero griego. Las inscripciones griegas y árabes conservadas en el templo manifiestan el interés que el patrocinador tuvo por esta gran empresa artística. La planta adopta el modelo centralizado con cúpula, si bien las proporciones son algo imperfectas. La cúpula es sustentada por cuatro columnas centrales y se rodea de un deambulatorio. De ella parten los brazos, que se cubren con bóveda de cañón y en la parte oriental tres ábsides rematan el conjunto. Las columnas y capiteles son reutilizados. Los arcos apuntados y la torre siguen modelos franceses. La iglesia mantiene, pues, el contraste de sus contemporáneas en esta zona y período, en las que a una arquitectura de calidad discreta se superpone una riquísima ornamentación musiva. Parece así que los latinos conocedores de las obras constantinopolitanas a través del comercio desde la época de Justiniano, emulaban aquellos aspectos que consideraban deficitarios en sus creaciones, fundamentalmente el ornato de sus ricas puertas de bronce, mosaicos, esmaltes, marfiles, etc., en los que invertían grandes capitales que no se correspondían con lo dedicado a las propias fábricas.

En la iglesia de la Martorana el programa decorativo refleja claramente este deseo de imitación del lujo metropolitano. En la cúpula se representa un Cristo *Pantocrátor* entronizado, adorado por cuatro arcángeles que ejecutan la *proskinesis,* arrodillándose como símbolo de reverencia, con una cierta distorsión de las figuras. En lugar del acostumbrado traje cortesano bizantino, los integrantes de esta corte celestial visten toga e *himatión*, ocultan sus manos con un velo y llevan las alas plegadas a la espalda. La inscripción griega que envuelve la figura de Cristo está tomada de Juan 8, 12, como en la catedral de Cefalú y en la Capilla Palatina y alude a Él como la luz del mundo. En el tambor de la cúpula se representan ocho profetas de cuerpo entero que portan los rollos con su nombre mediante inscripciones griegas: Jeremías, Isaías, David, Moisés, Zacarías, Daniel, Elías y Eliseo. La decoración se continúa en la bóveda situada al oeste del cuadrado central, en la que se desarrollan los temas de la Natividad y la Dormición.

Los apóstoles Bartolomé y Simón se identifican con sus epígrafes sobre un fondo dorado. El programa iconográfico incluía ocho apóstoles en las bóvedas de los brazos norte y sur de la cruz. Éstos se representan en pie, emparejados e identificados por su cartela, sin referencia espacial alguna. Los tipos humanos, de cuerpos delgados y túnicas de pliegues voluminosos, siguen modelos constantinopolitanos. La concepción jerárquica y la actitud reflejada en la iconografía bizantina que incluye a los donantes se traslada directamente de los mosaicos metropolitanos al nártex de la iglesia palermitana. En una de las escenas se muestra la Coronación de Roger II y en la otra la ofrenda de la Iglesia a la Virgen por Jorge de Antioquía. En la última de ellas el patrocinador realiza la *proskinesis* ante la Virgen, con un Cristo bendiciendo, que aparece en una esquina de la

composición. En estos temas el artista quiso poner el acento, por un lado, en la importancia del monarca y, por otro, en el dramático vacío que separaba el aspecto sagrado de la Virgen del humano del almirante, representantes respectivamente del mundo espiritual y material. La Virgen exhibe un pergamino en cuyo texto se pide a Cristo la protección y perdón para Jorge, como constructor de la casa para la Madre de Dios.

La imagen musiva de la coronación de Roger II sigue igualmente los modelos iconográficos al uso, muy presentes también en las placas de marfil imperiales. A través de la coronación, el rey, retratado con los atributos imperiales bizantinos en sus sellos y monedas, asumía el papel de legado apostólico equiparable al del *basileus*.

La cronología y la semejanza plástica entre los tres ciclos musivos, sugieren la posibilidad de que fuera el mismo taller el que trabajara en la Capilla Palatina, en Cefalú y en la Martorana.

Pero la obra cumbre del bizantinismo siciliano es, sin duda, la catedral de Monreale, construida cerca de Palermo por Guillermo II (1169-1189), con la función de legitimar su política eclesiástica, y de erigir su propio mausoleo y el de la dinastía normanda. Fundada en 1176, la ubicación elegida sobre la *Hagia Kyriaka*, sede del gran metropolitano de Palermo en época del dominio musulmán, apunta la intención del rey de restaurar la tradición metropolitana. La iglesia es una combinación de una basílica latina y un *katholikon* griego, pero por causa de su gran tamaño solo los ábsides y el presbiterio se abovedaron. A partir de 1180 se inicia el trabajo de los mosaicos coincidiendo con los últimos años de la dinastía comnena. El taller de Monreale, como los de Cefalú y Palermo, tuvieron la dificultad añadida de tener que adaptar un programa iconográfico concebido para la decoración de iglesias de planta central cupulada a un templo de planta basilical. Es muy posible que hayan intervenido en esta empresa mosaístas bizantinos, ayudados seguramente por artistas italianos. El estilo más expresivo y dinámico que rige las escenas representadas, contrasta con el tono más solemne del pasado y se impone aquí un carácter más narrativo y didáctico, más cercano a Occidente. En los lienzos del transepto y de las naves de Monreale se repesentan temas del Antiguo Testamento, desde el Génesis hasta el Éxodo, entre los que se intercalan escenas de la vida de Cristo, San Pedro y San Pablo, como en la Capilla Palatina. El lugar privilegiado del ábside se reserva, como en Cefalú, para la representación de Cristo en Majestad, cambiando su ubicación habitual en la cúpula de las iglesias bizantinas, y con una actitud más humanizada, propia de la etapa final comnena. En la parte occidental de la iglesia acompañan a la corte de Cristo escenas del Antiguo Testamento, desde la Creación de Mundo hasta Jacob luchando contra el ángel en la nave. Completan el riquísimo repertorio iconográfico escenas de la vida de Cristo y sus milagros en el crucero y transepto; en los ábsides laterales historias de san Pedro y san Pablo y en el pórtico pasajes de la vida de la Virgen. También está presente la temática hagiográfica, basada en las vidas de santos locales. Respondiendo a la tradición bizantina, en el arco triunfal se dispuso una Anunciación. Por último, en los dos pilares de este arco hay dos lienzos dedicatorios, que muestran a Guillermo II coronado por Cristo,

cuyo trono real se sitúa inmediatamente debajo de Dios. En el otro lado este monarca, ataviado con la ropa cortesana bizantina y coronado con una *stemma* o diadema imperial, ofrece la iglesia a la Virgen.

El complejo programa iconográfico se construye en Monreale de forma ordenada y lógica, con un estilo homogéneo que responde a una planificación desde el principio tanto de la arquitectura como de la decoración. Posiblemente el taller de mosaístas estudió previamente la capilla palatina y fueron informados sobre los intereses iconográficos y las historias de los santos locales. Pese a la magnitud del trabajo, la obra debió quedar terminada antes de la muerte de rey y la catedral de Monreale es hoy en día uno de los monumentos fundamentales para comprender el arte del final de la dinastía comnena.

La otra gran puerta de entrada de las corrientes bizantinas en el Occidente cristiano fue Venecia, si bien su historia de los siglos X al XII fue muy distinta al devenir del sur de Italia y Sicilia. El dominio bizantino no había podido establecerse en la zona, pero mantenían estrechos vínculos políticos y comerciales con Venecia, dado que los comerciantes vénetos estaban muy presentes en los enclaves portuarios de Grecia central, el Peloponeso y la propia Constantinopla. Esto justifica la relación mucho más estrecha de la arquitectura veneciana de los siglos XI y XII con la bizantina de la época comnena, a pesar de la presencia de algunos rasgos del románico.

El poder político y económico de Venecia en el Mediteráneo se vió reflejado en la construcción de una de las más importantes basílicas de la plena Edad Media, impulsada por la llegada de las supuestas reliquias de san Marcos ya en el segundo cuarto del siglo IX. Pero el edificio se incendió y hasta hace muy poco tiempo se creía que había sido sustituido completamente por el actual, consagrado en 1073. Sin embargo, recientes estudios han demostrado que, en lo esencial, la iglesia de San Marcos es la del siglo IX, a pesar de haber sufrido con el paso de los siglos numerosas reformas que han alterado su aspecto. Así, la decoración interior puede fecharse entre fines del siglo XI y principios del XII y los nichos en la centuria siguiente, momento en que las cúpulas debieron adoptar la traza acampanada perceptible hoy desde el exterior. A partir del siglo XIII comenzó igualmente el revestimiento decorativo de los muros exteriores.

Su planta adopta la tipología de cruz griega inscrita, rematada por cinco cúpulas entre las que destaca en altura la central. Se trata de un modelo tomado posiblemente de los Santos Apóstoles de Constantinopla en su etapa justinianea, ya que ambas empleaban pilares cuatripartitos y galerías apoyadas sobre columnas. Así algunos investigadores han señalado para San Marcos un prototipo de la arquitectura bizantina del siglo VI, reformado entre los siglos XI y XII y adaptado al bizantinismo veneciano, que se cruzó con algunos elementos netamente occidentales. Posiblemente las cúpulas originales se construyeron de madera, pero al reformarlas debió cambiarse este material por el ladrillo.

Después de 1204 el nártex, originalmente ceñido a la zona de la fachada oeste, se prolongó por los dos costados del brazo occidental hasta envolverlo por completo. Fue entonces cuando se elevó el perfil de las cúpulas adoptando una forma suavemente acampanada y se remataron por pequeñas linternas caladas,

coronadas por otras cúpulas bulbosas. Esta originalidad ha llevado a algunos autores a proponer para la silueta de San Marcos raíces islámicas, con analogías con la cúpula de la Roca de Jerusalén o con las cubiertas bulbosas y nervadas de los mausoleos fatimíes del siglo XI de El Cairo. Pero la primera basílica veneciana no debió ser obra de artesanos venidos del Oriente, como tampoco lo fueron los materiales latericios empleados en su fábrica, ni el despiece concéntrico de los materiales de las cúpulas, de raigambre occidental, frente a la disposición radial que adoptaban en Bizancio.

Después de 1204 y a lo largo de esta centuria, el nártex se enriqueció con los elementos decorativos que presiden el monumental acceso a la basílica desde la plaza: profundos nichos, mosaicos, grupos de columnas en dos pisos, placas de mármol, esculturas, etc. Una buena parte de estos elementos son piezas de acarreo, obtenidas como botín tras el saqueo de Constaninopla, junto con el grupo de los cuatro caballos de bronce que presiden el acceso principial. Los gabletes góticos de la fachada son del siglo XV, y en el siglo XVII se continuaron las reformas y añadidos de mosaicos en la parte alta, que dificultan la percepción de la fábrica bizantina.

En el interior del templo sorprende la amplitud de sus cinco tramos, que se separan por amplios arcos y se cubren por las cúpulas de media naranja elevadas sobre altos tambores. Las zonas altas se invaden por la luz de forma uniforme, mientras la nave, las colaterales y el santuario quedan en penumbra. Las naves contaban con tribunas altas, que, a diferencia de la solución que adoptaban en las iglesias metropolitanas de época de Justiniano, no se protegían por columnas. En el siglo XII las tribunas se sustituyeron por simples pasillos sobre las columnatas inferiores. La decoración cubre brillantemente todas las superficies. Los pilares y muros están revestidos con mármoles y el repertorio ornamental se acerca al del arte justinianeo, macedónico y comneno de Constantinopla, y de las mejores iglesias griegas: arquerías con frisos de palmetas superpuestos, follajes elaborados mediante nielado sobre fondo blanco en los antepechos, capiteles prismáticos en la cripta, etc.

El trabajo de los mosaístas debió comenzar pronto, y junto a los venidos de Constantinopla trabajaron sin duda maestros venecianos. La mayor parte de los mosaicos conservados son del siglo XIII, y algunos del XII. Para los primeros que decoran el nártex se han propuesto modelos antiguos, como la Biblia Cotton, que se adaptaron a la forma cupulada. La temática desarrollada combina pasajes del Nuevo Testamento con escenas veterotestamentarias, como la que narra la vida de Noé, dividida en dos registros cuyas escenas se separan por columnas.

En el interior del templo destaca el mosaico de la Virgen orante, bañado de una atmósfera dorada, en el que la Madre de Dios parece flotar sobre los Apóstoles con su estilizada silueta.

En el entorno próximo de Venecia, la isla de Torcello refleja también la llegada del arte bizantino en la catedral de Santa Fosca, construida en los siglos XI y XII, con planta de octógono cruciforme. Salvo algún detalle constructivo inscrito en la tradición litúrgica occidental, su planta responde a modelos griegos y es posible que el maestro que trabajó en este edificio se haya inspirado en Constantinopla, como también proceden de la capital bizantina los detalles decorativos del ábside.

Su decoración musivaria se debió iniciar hacia el año 1100 en la cabecera, en la que se representó un *Pantocrátor* con apóstoles en su parte inferior, de los que sólo se conservan estos últimos, tras sustituirse a Cristo por una Virgen de canon esbelto y raigambre griega, semejante a las representaciones de la catedral de Monreale, que se fecha en torno al 1200. Otro de los mosaicos destacados es el que representa el Juicio Final ubicado a los pies de la iglesia, tema que gozará de una gran fortuna en la iconografía del siglo XIV.

Aunque sin duda los focos principales de entrada de artistas y corrientes bizantinas fueron el sur de Italia y Venecia, en otras ciudades italianas se deja sentir esta influencia. Es el caso del taller que trabaja a principios del siglo XIII en el dintel esculpido del baptisterio de Pisa, que se acerca notablemente a los marfiles bizantinos de la centuria anterior.

Finalmente, las comunidades de monjes orientales establecidos en Italia a lo largo del Imperio Medio, miniaron algunos códices atribuidos a artistas bizantinos. Uno de los más interesantes es el llamado Skylitzés Matritensis, crónica sobre los acontecimientos acaecidos desde el año 811 hasta el 1057, ilustrada seguramente en el siglo XII por un primer taller de artistas bizantinos y un segundo de italianos, del que se conserva una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid y que muestra en una de sus miniaturas del asedio de Mesina por los bizantinos.

En conclusión, en torno al año 1200 los reinos cristianos occidentales habían sufrido una transformación estética, detrás de la cual se advierte la presencia bizantina, pese a la delicada situación que atravesaba el Imperio en estos años, y que culmina con el saqueo de Constantinopla por los venecianos el año 1204. La dinastía comnena estrechó las relaciones de Oriente y Occidente, abiertas con las cruzadas, con repercusiones artísticas claras, al tiempo que se adquirían por Italia por diversos medios abundantes obras bizantinas. En este contexto destaca sobre todo el foco siciliano de los reyes normandos, que las transmitirán a la pintura monumental y miniatura inglesas, como también se hacen notar en los monasterios de la zona de Mosa. Los botines de piezas artísticas constantinopolitanas obtenidas tras el saqueo veneciano y repartidas por diversas iglesias occidentales culminaría esa oleada bizantinista, que sería una de las más directas influencias detectadas a lo largo de toda la historia del arte medieval.

Después de 1204 el Imperio quedaría reducido a un pequeño núcleo de resistencia asentado en torno a Nicea, en medio de un panorama esmaltado de reducidos territorios latinos.

2. *El mundo románico. El primer arte románico*

El término *románico* se introduce en la historiografía en el siglo XVIII, pero aplicado a las lenguas modernas europeas, las *lenguas románicas*, derivadas del latín. A partir de este momento, los historiadores y arqueólogos estudiosos del arte producido después del romano, se decidieron a emplear esa misma denominación. A principios del siglo XIX el filólogo W. Gunn eligió los sufijos *-esque* o *-esco* para denominar a las manifestaciones artísticas que derivaban del arte romano, y el arqueólogo normando Gerville, contemporáneo de aquél, propuso la aplicación de este término a toda la arquitectura construida entre el final del Imperio romano y el inicio del gótico. En todo caso, en estos primeros tiempos de fijación del término *arte románico,* está clara la preponderancia de la arquitectura sobre el resto de las artes. En las primeras décadas del siglo XX, tras las pioneras investigaciones sobre obras románicas, se produce su definitivo reconocimiento como manifestación artística independiente, enmarcada en un período decisivo de la civilización occidental: el de la Europa cristiana desde el año 1000 hasta el comienzo del gótico. La historiografía actual mantiene estos límites cronológicos que adscriben el llamado *arte románico* al período comprendido entre fines del siglo X y los primeros años del siglo XIII. Dentro de este marco convencional, aunque necesario, se produce un complejo debate historiográfico derivado de la falta de sincronía en la génesis, evolución y disolución de las artes del románico, dado el amplio y variado territorio en el que se desarrollan y los distintos ritmos que siguen sus creaciones.

Partiendo de esta realidad, hoy se acepta básicamente la división del arte románico en tres etapas: un *primer románico*, término acuñado por el historiador catalán Puig i Cadafalch, que abarcaría las creaciones realizadas entre fines del siglo X y fines del segundo tercio del siglo XI; el llamado *segundo románico* o

románico pleno, desde el último tercio del siglo XI hasta el 1150 aproximadamente; y un *románico tardío,* desarrollado en la segunda mitad del siglo XII y el primer cuatro del XIII, hasta su sustitución por el gótico.

El origen y evolución del románico no se produce de manera uniforme en los distintos reinos europeos, y la aparición del arte gótico será progresiva según el área geográfica. Así, mientras en el norte de Francia en el siglo XII comienza a surgir una nueva arquitectura distinta de la románica, ésta convivirá durante una centuria con las obras enraizadas en la tradición artística anterior.

Según la conocida cita del monje Raúl Glaber, poco después del año mil, el mundo, sacudiéndose y despojándose de su vetustez, había manifestado un cierto rejuvenecimiento y sus gentes una nueva ansia de vida. Esto provocó que las tierras habitadas se revistiesen de un manto blanco de iglesias que permitieron a los humanos glorificar el poder y la bondad del Señor. Desterrado el falso mito de los terrores del año mil, y conscientes de que para los hombres de este momento no supuso ningún hito histórico, este testimonio refleja, no obstante, la transformación progresiva de la forma de vida que se fue desarrollando a lo largo de los siglos XI y XII, facilitando la génesis y desarrollo del arte románico, el primero que se extiende de manera uniforme por todo el ámbito de la Europa cristiana. A ello contribuyó sin duda el restablecimiento de las unidades geográficas con estructuras feudales bien definidas a partir de la segunda mitad de siglo X, y la progresiva consolidación de reinos relativamente estables con nuevas dinastías al frente.

En la actualidad se admite que, desde los inicios del siglo XI, la sociedad occidental inició un proceso de crecimiento global. Dicha expansión se caracterizó por una instalación permanente de la población en las aldeas y su fijación en solares familiares, el crecimiento demográfico derivado de los incrementados rendimientos agrícolas, la especialización del trabajo con el florecimiento del artesanado que impulsó la vida urbana, etc.

El conocimiento de estos fenómenos viene facilitado por el aumento, a partir del siglo XI, de los testimonios históricos, tanto escritos como artísticos. Los siglos XI y XII son escenario además de importantes movimientos monásticos, de peregrinaciones, de cruzadas y de intercambios culturales y comerciales entre cristianos de Occidente, bizantinos y musulmanes.

Esa nueva sociedad cristiana del Románico estaba dominada por la Iglesia, presente en todos los ámbitos de la vida cotidiana: la medida del tiempo, la regulación de la familia, la dieta alimenticia, la ordenación de los espacios en las aldeas y ciudades a través de los templos o vínculos parroquiales, etc. El fortalecimiento de la Cristiandad durante estos tres siglos corrió paralelo al crecimiento de la hegemonía de los papas romanos. Entre ellos tuvo especial relevancia para la consolidación de la organización eclesiástica el papa Gregorio VII, que dio nombre a la *reforma gregoriana*, cuyo objetivo fue fortalecer la Iglesia de Roma y suprimir el dominio de los laicos sobre algunos templos, a lo que contribuyó decisivamente la orden de Cluny, cuya expansión a través de sus numerosas fundaciones colaboró decisivamente en la internacionalización de las nuevas formas artísticas.

2.1 Las novedades artísticas después del año 1000

¿Cuáles son los elementos definitorios del primer arte románico? Las primeras manifestaciones del románico se adscriben casi exclusivamente a la arquitectura, y no a las artes plásticas coetáneas, que siguen respondiendo, salvo casos problemáticos muy puntuales de la escultura monumental, a la tradición post-carolingia. Pero conviene advertir en este punto que para poder calificar a un edificio de *románico* no basta con que presente algunos rasgos epidérmicos o constructivos aislados, como la articulación exterior de los paramentos, que ya aparece en las iglesias altomedievales de Italia, o el empleo de cubiertas abovedadas en todo el edificio, como vemos en el arte asturiano de los siglos IX y X. Para definir las novedades de la primera arquitectura románica debemos analizar su tipología constructiva ligada a las nuevas funciones litúrgicas, lo que dará lugar a una nueva concepción de edificio.

La planta de la iglesia románica presenta, salvo contadas excepciones, forma basilical, concretada en dos tipos básicos: los edificios más sencillos muestran una nave con un solo ábside semicircular abovedado, que puede presentar, en la arquitectura más modesta, planta cuadrada; y los templos más ricos, que poseen tres naves con tres ábsides semicirculares, el central más ancho, con cubierta abovedada en todo el edificio.

Según las necesidades funcionales, estos dos modelos se fueron complicando con la multiplicación de espacios. El desarrollo de nuevas fórmulas del ceremonial litúrgico produjo un crecimiento monumental de la zona de la cabecera, que respondía a la necesidad de un mayor número de altares, ligados al aumento del clero y a la veneración de las reliquias. Los edificios monásticos destacados levantaban por estos motivos grandes cabeceras con absidiolos en batería, en ocasiones escalonados en planta. Uno de los modelos más representativos de esta solución fue la iglesia de Cluny II, que expandió esta tipología paralelamente a la difusión de la reforma benedictina. Su planta introduce un amplio transepto que sirve para disponer los absidiolos en batería. Otra solución, que no se codificará completamente en el primer arte románico, es el deambulatorio con capillas radiales, cuyo precedente más inmediato son las criptas anulares de tradición carolingia y otoniana. En la primera arquitectura románica la cripta, como depósito de reliquias, seguirá empleándose siguiendo las soluciones otonianas, es decir, ubicada a modo de amplio espacio abovedado bajo la cabecera de la iglesia.

Otro de los elementos que evolucionan a partir del año 1000 desde la arquitectura carolingia son los *westwerke*, que definirán un espacio a modo de anteiglesia monástica conocida como *galilea*, presente en algunos monasterios benedictinos, concebida a modo de vestíbulo elevado para uso exclusivo de la comunidad. Además, la adaptación de esta estructura occidental carolingia dará lugar a la fachada románica con dos torres.

El exterior de estos templos queda así configurado como una suma de volúmenes escalonados que reflejan la complejidad interna: el crucero que se interpone entre la cabecera y las naves, se remata en ocasiones con una torre cimborrio, cupulada al interior, que constituye el elemento más destacado en

altura; a éste se suman las torres de la fachada y los cuerpos más bajos de los ábsides. Como elementos ornamentales del exterior se emplean las fajas y arcos ciegos en resalte sobre los muros, o la combinación de ambos. Este repertorio puede formar también arcadas que se prolongan en vertical en todo el muro, denominadas *bandas lombardas* o *lesenas*. Este tipo de articulación mural procede de Italia; sin embargo, no es en esta zona donde se encuentran los primeros ni los más depurados ejemplos.

La mayor novedad de la arquitectura del primer románico desde el punto de vista constructivo es el empleo de abovedamientos en todo el edificio, ya sean de medio cañón, bóvedas de arista o bóvedas de cuarto de esfera adaptadas al espacio absidal, si bien cuando la modestia de la construcción no lo permitía, se siguió empleando la techumbre de armadura de madera. Aunque las bóvedas ya se empleaban en la arquitectura altomedieval, en el románico pasarán a cubrir espacios mucho más amplios, reforzadas por arcos fajones y con un sistema de apoyos complejos a base de columnas entregas o adosadas a pilares y contrafuertes exteriores. La diferencia de altura de las naves del templo románico posibilitó, más adelante, la introducción de tribunas sobre las naves laterales, que, junto al resalte de las líneas de imposta, nervios de las bóvedas y apoyos, articulaban el espacio interior rompiendo la monotonía mural.

Por lo que respecta a la escultura monumental, en esta primera época su presencia será bastante excepcional y se concentra sobre todo en capiteles con relieves de talla muy esquemática, a base de motivos geométricos o vegetales. También se encuentra en dinteles con decoración figurada de escasa calidad técnica, motivo que distorsiona en ocasiones su datación real, adelantándola excesivamente.

En la zona del Rosellón se conservan los relieves que decoran los actuales dinteles de las puertas de Saint-Genis-les-Fonts y San Andrés de Sureda. La reutilización como dintel de la pieza de la portada de Saint-Genis-les-Fonts planteó dudas sobre su primitiva función, sugiriendo la de frontal de altar realizado en mármol. Se fecha por un epígrafe entre 1019 y 1020. Su frente rectangular se remata por una cenefa vegetal, y el campo escultórico lo preside una *Maiestas Domini* envuelta en una mandorla sostenida por ángeles, y flanqueada por seis figuras de apóstoles bajo arquillos de herradura. La talla es completamente plana, sin modelado alguno, remitiendo a modelos iconográficos más ligados a la miniatura o a la eboraria que a la plástica monumental. Pocos años más tarde, y con una ejecución más tosca, se copia el relieve de San Andrés de Sureda, que se diferencia del anterior en la introducción de un tímido modelado.

Muy distintos plásticamente son los capiteles que alberga la torre-pórtico de la fachada occidental de la iglesia de Saint-Benoit-Sur-Loire, esculpidos con acantos de inspiración clásica, y fechados, con dudas, en diversos momentos del siglo XI. Uno de ellos exhibe el nombre de Umberto, maestro escultor, que quizá se inspiró en modelos encontrados en Roma y París. Otros capiteles introducen la figura humana en escenas sobre la vida de Cristo y el Apocalipsis.

La adaptación de la escultura a la cesta de forma novedosa y mucho más próxima al románico queda más patente en los capiteles de la cripta de

Saint'Aignan de Orléans. Si su ejecución correspondiera a la fecha que se atribuye a la cripta, año 1029, constituirían uno de los ejemplos pioneros de capitel esculpido plenamente románico.

2.2 La arquitectura del primer románico europeo

La geografía del primer arte románico se dispersa en diversos focos de producción, que forman un triángulo cuyos vértices se ubicarían en Borgoña, Cataluña e Italia. Nacerá en tierras del norte de Italia y Borgoña para difundirse en muy poco tiempo por Cataluña, alcanzando hacia el norte la Normandía.

El primer foco de creación de este nuevo tipo constructivo se atribuye por tanto al norte de Italia, zona enriquecida por la presencia bizantina en Rávena y Venecia. En concreto, la Lombardía fue el territorio que dio lugar al término recogido por la historiografía como *arte románico lombardo,* definido por unas soluciones arquitectónicas y ornamentales específicas. La ubicación de Lombardía la convirtió en la encrucijada de los itinerarios más concurridos de Europa. Los canteros de esta región italiana, concretamente los de la ciudad de Como, conocidos como *magistri comacini,* acuñaron una técnica constructiva económica que empleaba el sillarejo, imitando con la piedra la forma del ladrillo de los paramentos del Imperio Medio bizantino, en un momento de crisis que hizo triunfar esta forma de construir. La decoración a base de arquerías y *lesenas* se concentró, en un primer momento, en la zona del ábside, para extenderse pronto a las fachadas, naves y torres campanario.

La raigambre antigua de estos elementos decorativos se trasladó también a las plantas basilicales empleadas, carentes de transepto, y a las cubiertas de madera, mucho más económicas, que poco a poco se van cambiando por las abovedadas.

Esta novedosa forma de construir se expandió por los valles del Ródano y del Saona para alcanzar los itinerarios del Mosela, Mosa y Rhin. Su penetración en el ámbito hispano llega a través de Cataluña y en la primera documentación medieval catalana se menciona a personas llamadas *lombardo,* instalados en tierras catalanas y de Ribagorza. A comienzos del siglo XI estos maestros lombardos llegaron a trabajar a estas zonas que demandaban mano de obra para sus campañas arquitectónicas, acogiendo de buen grado estas novedades artísticas.

Pese a ser el foco de irradiación más importante de la primera arquitectura románica, curiosamente los ejemplos arquitectónicos que se conservan en el norte de Italia son pequeños espacios integrados en edificios muy remozados en época posterior. Entre ellos destacan las criptas-deambulatorio de la catedral de Ivrea y San Esteban de Verona. Sólo más tarde, cuando ya hacía tiempo que en el resto de Europa se construían templos de estas características, se empiezan a documentar construcciones de mayor envergadura en Italia. Uno de los ejemplos más tempranos lo constituye la iglesia de San Vicente de Galliano, al sur del lago Como, consagrada en el año 1007, que anuncia el nuevo tipo constructivo con el empleo de las bandas lombardas al exterior del ábside.

Pero habrá que esperar a mediados del siglo XI para apreciar las soluciones de la arquitectura monástica cluniacense en algunos edificios como la catedral de Acqui (1067), cuyas tres naves se interrumpen por un amplio transepto al que se abrían cinco ábsides. Bajo la cabecera y el transepto se disponía una amplia cripta del tipo de la de Spira. En ese mismo año estaba en construcción la iglesia de San Abundio de Como, concluida antes del 1095, pero reformada en el siglo XII. Sus cinco naves se rematan en otros tantos ábsides, por encima de los cuales dominan dos altas torres cuadradas sobre el transepto, en un conjunto de clara inspiración germánica.

Junto con los templos, otra de las creaciones más novedosas del primer Románico italiano son los *campaniles* exentos, de planta cuadrada o circular, como la *torre de los monjes de* San Ambrosio de Milán, cuya parte más antigua se fecha a fines del siglo X.

En los condados catalanes la reforma benedictina impulsa una profunda renovación desde fines del siglo X y durante la primera mitad del XI, en la que las iglesias se transformarán funcionalmente para adaptarse al incipiente románico europeo. El protagonista de esta renovación será el abad-obispo Oliba (970-1046), miembro de una destacada familia nobiliaria catalana, que patrocinará los templos más destacados del primer románico catalán, haciendo de esta zona el principal foco artístico peninsular durante buena parte del siglo XI. Esta zona contaba a su favor con una gran tradición constructiva en piedra, enraizada en época visigoda y carolingia, referencias indiscutibles para la erección de las iglesias abovedadas en los siglos X y XI. Pero a esta herencia arquitectónica se suman las innovaciones constructivas de origen transpirenaico, como la multiplicación de los ábsides en las cabeceras, las criptas-relicario, las fachadas torreadas y los espacios circulares con función funeraria o relicario.

En el año 974 el abad Garí reunía a siete obispos –los de Elna, Vic, Gerona, Urgel, Tolosa, Causerans y Carcasona– en la consagración de la iglesia de Sant Miquel de Cuixà, que poseía el mismo número de altares. La planta original era de cruz latina con tres naves, cabecera de testero recto y dos ábsides en cada brazo del transepto. En el siglo XI se añadió a la cabecera una girola rectangular con tres capillas al este y se elevó en el extremo del crucero una potente torre campanario. A los pies de la iglesia se construyó sobre el eje mayor la capilla cuatrilobulada de la Trinidad, y un atrio con entradas laterales, como en Parenzo. La capilla poseía una cripta circular que se prolongaba hacia el este en un espacio abovedado. En el interior del templo el empleo de los arcos de herradura en la separación de las naves remiten a las formas prerrománicas hispanas, mezcladas con reminiscencias califales.

Poco después del año 1000 se construyó el conjunto monástico de Canigó, que sintetizaba las corrientes lombardas y la tradición catalana, levantado en la montaña pirenaica sobre una construcción anterior. Se dedicó a San Martín, y su iglesia y dependencias monásticas se dispusieron alrededor de un pequeño claustro. Domina el monasterio una torre de planta cuadrada e imponentes proporciones, adosada al noreste del templo, decorada con *lesenas* y rematada con almenas de tipo califal. La iglesia tiene dos niveles: la cripta, cubierta con

bóvedas de cañón excepto en la cabecera, cubierta con nueve bóvedas de arista, a cuyos pies se añade otra cripta; y la iglesia superior, cuya planta es tan larga como las dos criptas juntas y se remata en tres ábsides. El sistema de cubiertas de la iglesia fue novedoso para el momento de su construcción. Tres largas bóvedas de cañón se sustentan por diez soportes: dos grupos de cuatro columnas rematadas en capiteles troncopiramidales de talla esquemática, separados por dos pilares compuestos que soportan arcos en la parte central de las naves, donde más refuerzo necesitan las bóvedas.

Una de las obras más representativas y originales del primer románico catalán es el monasterio de Sant Pere de Rodes, ubicado en el alto Ampurdán y consagrado por el arzobispo de Narbona en presencia de Oliba el año 1022 sobre un edificio anterior. La planta de la iglesia presenta tres naves y un transepto saliente. Su extraña cabecera triple contaba con una estrecha girola de trayectoria ovalada en el ábside central, quizá con una función litúrgica de carácter procesional, y un absidiolo en cada brazo del transepto. Bajo la cabecera se dispone una cripta de forma anular de recuerdo carolingio. Las tres naves se cubren con bóvedas de cañón, reforzada la central con arcos fajones, que se sustentan en dos órdenes de columnas adosadas a pilares en forma de «T». Esta singular solución aumenta la verticalidad del espacio interior y parece remitir a un maestro admirador de la arquitectura helenística y romana, patente también en la talla de sus capiteles vegetales, a los que se suman los motivos de entrelazos o pseudo-cúficos de algunos cimacios, de raigambre islámica.

La gran obra del abad Oliba va a ser la ampliación de la iglesia de Santa María de Ripoll, cuyo origen se debe a una iniciativa del conde Wifredo el Velloso, en el año 888, después de la cual sufre dos reconstrucciones en el siglo X antes de la definitiva bajo el abadiato de Oliba, que la consagra el 1 de enero de 1032. La distorsionada imagen actual del edificio se debe, no obstante, a una radical restauración historicista llevada a cabo en el siglo XIX. Si bien no hay consenso sobre la adscripción cronológica de las distintas partes del edificio, en el conjunto actual se distinguen las dos grandes aportaciones de Ripoll al arte románico hispano: la planta de la iglesia con su excepcional división en cinco naves, adscritas al primer románico, para la que se ha apuntado la influencia cluniacense y constantiniana, o en concreto vaticana; y su famosa portada occidental, que trataremos en el apartado correspondiente al románico tardío. Al patrocinio del abad Oliba se atribuye la ampliación de la iglesia con sus cinco naves y la gran cabecera de siete ábsides abiertos a un desarrollado transepto, cuyos paramentos exteriores se decoran con arquillos ciegos, nichos, bandas y frisos de esquinillas. Se trata de una solución para la disposición de reliquias inspirada en Cluny II y Cuixà. Es posible que los pilares rectangulares de la nave central correspondan a un planteamiento anterior de tres naves, mientras que las dos colaterales, que alternan pilares y columnas, parecen remitir a la arquitectura otoniana. Estas lejanas influencias se explican por los estrechos contactos de Oliba con los monasterios del Loira y el Escalda. En una campaña posterior se proyectaría la fachada con dos torres, mientras que el cimborrio poligonal que hoy remata el alzado exterior es un falso histórico añadido en la restauración mencionada. Desde su erección el monasterio estuvo

patrocinado por las principales familias condales, que lo destinaron a panteón dinástico hasta 1162.

Una vez nombrado obispo, Oliba construye su catedral de Vic, que consagrará Wifredo, arzobispo de Narbona, en 1038. Sobre una gran cripta de tres naves separadas por ocho columnas con capiteles en parte reutilizados, se levantó la iglesia, de nave única y largo crucero, al que se abrían dos absidiolos en cada brazo. Frente a la fachada occidental se dispuso una construcción circular, semejante a la de Cuixà, que remite a las rotondas de tradición carolingia.

La obra de influencia lombarda mejor conservada del primer románico catalán es sin duda Sant Vicenç de Cardona. Tras un acuerdo con el abad Oliba, el vizconde Bremond decide edificar sobre una construcción anterior una iglesia consagrada por el obispo de Urgell Eriball, el 23 de octubre de 1040. La capacidad económica de la empresa posibilitó a los maestros, de origen posiblemente lombardo, levantar un templo totalmente abovedado, con un equilibrio arquitectónico y una envergadura muy superior a la de contemporáneos italianos. Es un templo basilical de tres naves, con un discreto crucero y tres ábsides semicirculares. Las naves se separan por pilares cruciformes acodillados, que se prolongan sin capiteles ni impostas para sustentar arcos de medio punto doblados. El equilibrio de los contrarrestos de las cubiertas se resuelve con éxito mediante la combinación de bóveda central de cañón y bóvedas de aristas en los tramos de las naves laterales. Sobre el crucero se eleva una cúpula con trompas que sirven de transición algo torpe entre el cuadrado de la base y el perfil circular de la cúpula. El profundo presbiterio se eleva sobre el nivel de la nave al construirse encima de una cripta de igual planta, solución empleada en la catedral de Vic.

La arquitectura catalana de la undécima centuria tiene sus repercusiones más inmediatas durante el primer tercio del siglo en un grupo de iglesias y castillos de Aragón, cuyas características permiten hablar de su proyección por maestros lombardos, si bien muy posiblemente hayan sido construidas por canteros locales. La obra más representativa del primer románico lombardo en Aragón es la iglesia de Santa María de Obarra, que pertenece al más antiguo centro monástico del condado de Ribagorza, adquiriendo muy pronto gran riqueza y poder en el entorno. La documentación conservada menciona al abad Galindo de Obarra (1003-1025/35) como impulsor de la obra. La iglesia monástica fue construida con sillarejo y los muros exteriores de naves y ábsides se decoran con *lesenas*, arquillos lombardos y frisos de esquinillas. Su planta de tres naves y tres ábsides semicirculares, debió iniciarse por maestros lombardos que luego abandonarían los trabajos. Al interior las bóvedas se refuerzan por arcos fajones y las naves se separan mediante arcos de medio punto doblados que apoyan en pilares y pilastras acodilladas características del Románico lombardo. El ábside central se articula por una arquería ciega con capiteles esculpidos con toscos motivos vegetales. Las analogías formales de Santa María de Obarra y otras obras lombardas como San Abundio de Como, San Paragorio de Noli o Sant Vicenç de Cardona han llevado a datarla en el primer cuarto del siglo XI.

El 1 de diciembre del año 956 el obispo Odesindo consagró en Roda de Isábena una catedral junto a la nueva frontera de la Marca Superior de al-Ándalus.

Sin embargo, los vestigios conservados no son anteriores al año 1010, momento en que los cristianos recuperan la comarca de Roda. El proyecto, bastante ambicioso y simultáneo al del monasterio de Obarra, se debió encomendar a un taller lombardo, reemplazado luego por canteros navarros, que variaron las trazas. La iglesia presenta una planta basilical de tres naves con cabecera tripartita, bajo la cual se dispone una cripta con la misma estructura. Si bien la primera consagración fue llevada a cabo por el obispo Arnulfo de Roda cerca del año 1030, las obras de la cabecera se concluirán décadas después. Los ábsides, decorados al exterior con *lesenas* y arquillos ciegos, se cubrieron con bóvedas de cuarto de esfera, sustituidos por bóvedas de cañón en el presbiterio.

Otros de los templos del primer románico aragonés de influencia lombarda son las iglesias de Santa Cruz de la Serós (1020-1030) y Santa María de Iguácel (1040-1072), ambas de nave única.

Otra vertiente destacada de la actividad de los maestros lombardos en Aragón y Cataluña fue la construcción de castillos, caracterizados por la calidad del aparejo, su desarrollo en altura y la incorporación de detalles propios de la arquitectura religiosa. El mejor ejemplo de esta tipología de arquitectura civil lo constituye la fortaleza de Loarre, en Huesca, mencionada por primera vez en el año 1033 y protagonista de la azarosa historia militar de la zona durante todo el siglo XI. Su historia constructiva se prolonga a lo largo de todo el románico y se inicia de la mano de maestros lombardos con la parte más elevada del conjunto, compuesta por varias torres, entre ellas la del Homenaje y de la Reina, un recinto amurallado y un primer templo, datados en el primer tercio del siglo XI.

Finalmente, en Navarra se encuentra una de las iglesias monásticas más relevantes del primer románico hispano: San Salvador de Leyre, documentada ya en el siglo IX y favorecida por los monarcas navarros. En octubre de 1057 se consagró el templo, con la presencia del monarca, obispos, abades y señores del reino. La iglesia prerrománica sobrevivió aún durante el proceso de construcción de la románica y puede verse hoy cómo era la iglesia primitiva. Se dividía en dos pisos: la cripta y el piso superior, con tres ábsides semicirculares y tres naves de dos tramos. La cripta fue planteada como un edificio basilical de tres naves, separadas por robustos pilares cruciformes en seis tramos; los dos espacios centrales se subdividen a su vez en una cuadrícula de otros cuatro tramos separados por columnas. Toda esta compleja estructura se cubrió con bóvedas sobre arcos de medio punto doblados. Los capiteles que rematan las columnas tienen las cestas troncopiramidales y se tallan con formas vegetales muy toscas que, junto con la escasa altura de los fustes, aumentan la sensación de pesadez de este espacio.

En el resto de los reinos cristianos occidentales los avances en la experimentación y consolidación del arte románico fueron rápidos. En Francia, el territorio de Borgoña se benefició, por un lado, de su estratégica situación geográfica, que facilitaba el contacto por el Loira con los talleres de la Francia occidental, con tierras lombardas a través del Ródano y con el Imperio germánico a través del Saona. Y otro factor decisivo en la introducción de la primera arquitectura románica borgoñona fue el impulso de la reforma benedictina desde el centro neurálgico de Cluny. El abad Mayeul inició la construcción de un nuevo templo en la casa

madre borgoñona en el año 955. El edificio en su estado original se conoce con el nombre de Cluny II y parece que fue construido siguiendo un módulo cuadrado para albergar a una comunidad de alrededor de cien monjes. Contaba con una sala capitular y un claustro secundario para novicios situado al sur del refectorio. Las tres naves de la iglesia se interrumpían por un transepto indiviso al que se abrían dos ábsides. En la parte oriental se disponía un profundo presbiterio necesario para el desarrollo de la liturgia en una comunidad tan numerosa de monjes; a sus tres naves rematadas en ábsides semicirculares se adosaban sendas cámaras de uso discutido, que posiblemente acogieran altares como los ábsides. Un amplio atrio abierto a los pies del templo completaba el conjunto. Las cubiertas primitivas eran de madera, pero fueron sustituidas en tiempos del abad Odilón (994-1049) por bóvedas, y sobre el crucero se levantó un cimborrio. Asimismo este último construyó un gran vestíbulo o famosa *galilea* de los monasterios cluniacenses.

Al haber desaparecido este importante modelo constructivo, debemos acercarnos a él por su reflejo en otras construcciones cluniacenses que lo imitaron, como la abadía de Payerne (Suiza), escenario de la coronación de Conrado II, rey de Borgoña, en 1033. Era un templo de tres naves y cabecera de cinco ábsides escalonados, abiertos a un transepto, con cubiertas que alternaban el cañón y las bóvedas de aristas. La iglesia del monasterio suizo de Romainmôtier es otro de los ejemplos más representativos, reformado sobre un edificio anterior por el abad Odilón de Cluny, que construyó una cabecera de tres ábsides, un transepto rematado por un cimborrio torreado, y tres naves separadas por pilares circulares. Al exterior los paramentos se articulan con bandas lombardas y, a fines de siglo, se añadió una *galilea* de doble planta, muy semejante a la de Tournus.

La unidad arquitectónica conseguida en la Borgoña en el siglo XI queda plasmada igualmente en la traza de San Filiberto de Tournus, antiguo monasterio carolingio vuelto a consagrar en 1019. La planta presenta tres naves con dos pisos totalmente abovedados. En la planta baja el contrarresto de las cubiertas se consigue con la alternancia de las bóvedas de aristas en la nave central y de cañón transversales en las laterales. En la planta superior las tres naves cubren con bóvedas de cañón longitudinales. La fachada occidental recuerda a los *westwerk* carolingios, con sendas torres a los lados. A mediados del siglo XI el abad Ardain amplía en cinco tramos más las naves, manteniendo los pilares circulares, que en este caso sustentan una armadura de madera. Al transepto se abren dos ábsides y un deambulatorio con tres capillas radiales de testero recto y bajo este desarrollado presbiterio se dispone una cripta de estructura gemela.

El monje reformador Guillermo de Volpiano (961-1031) se establece en el año 990 en San Benigno de Dijon para instaurar la regla benedictina en el antiguo monasterio carolingio. En el año 1000 impulsó las obras de un nuevo templo, que se consagraría dieciséis años después, con la posible participación de maestros lombardos. Pese a que prácticamente no se conserva nada del edificio primitivo, hay consenso en que se trataba de un templo de tres naves, transepto continuo, un contra-ábside y una cripta oriental. Una imponente torre cuadrada se alzaba sobre el crucero. La cripta circular con el sepulcro de san Benigno tenía acceso por una escalera situada a los pies de la iglesia, que daba paso a un amplio espacio

columnado extendido bajo la nave principal, el transepto y la capilla mayor. De esta rotonda oriental solo se conserva la cripta, que sigue las fórmulas carolingias. Se componía de tres plantas circulares abiertas a un espacio central cupulado, que ha sido relacionada desde el punto de vista estructural e ideológico con el Santo Sepulcro de Jerusalén y con el Panteón de Roma.

Cuando en el año 1002 Guillermo de Volpiano llega a Normandía para iniciar su reforma monástica, este territorio contaba con una arquitectura monumental carolingia, cuya influencia impulsará la entrada del primer románico en esta región y la adopción de la regla benedictina. La iglesia más importante de este momento es Nuestra Señora de Jumiéges, en la que el abad Thierry impulsó en el primer cuarto del siglo XI la reforma monástica de Volpiano. Las fuentes sitúan en el año 1040 el inicio de las obras y la consagración el 1 de julio de 1067 por el obispo de Ruán, Maurille, en presencia de Guillermo el Conquistador. La fachada occidental presenta una disposición torreada de clara inspiración carolingia. La primitiva cabecera contaba con un deambulatorio sin capillas, que después sería sustituida por la cabecera gótica. Sobre el crucero se elevaba una gran torre-linterna. Las tres naves se separaban por un ritmo alterno de pilares cruciformes y columnas, sobre los que volteaban arcos de medio punto doblado en el piso inferior. Sobre las naves laterales se disponía una tribuna de arcos triples y un orden de ventanales remataba el alzado. El cierre occidental de la iglesia se formaba por un nártex destacado flanqueado por dos torres. La experimentación de estas soluciones constituirá una de las aportaciones más importantes al románico normando posterior.

Poco después de 1024 se inicia la iglesia de Nuestra Señora de Bernay, terminada en 1075, cuya cabecera sigue el modelo de Cluny II, con cinco ábsides escalonados que se abren a un crucero rematado con un cimborrio.

Estos edificios normandos protagonizan la transición entre la tradición carolingia y la primera arquitectura románica, cuyas experiencias en el sistema de articulación mural sentarán las bases de la que caracterizará más tarde el Románico pleno.

El tercer foco francés en el que se experimentan las novedades del primer Románico es el territorio comprendido entre los ríos Loira y Escalda, zona de unión con las tierras del Imperio. Esta situación justifica la arquitectura de sus iglesias, en las que se combina la tradición de los grandes edificios otonianos con la primera escultura monumental, el desarrollo de las cabeceras o el sistema de articulación mural de los constructores meridionales. Este último aspecto es especialmente destacado en la iglesia de San Esteban de Vignory, en la que la introducción de una falsa tribuna y un deambulatorio han sido propuestas como un adelanto del esquema de las llamadas *iglesias de peregrinación*.

En 1049 se consagra un templo sobre el sepulcro de San Remigio de Reims, sustituyendo a otro carolingio, cuya mayor aportación al primer Románico francés es la rica escultura de sus numerosos capiteles, que acogen un variado repertorio a base de temas vegetales, animales, atlantes y escenas bíblicas. Pero la verdadera aproximación a lo que será la escultura de los capiteles románicos la tenemos en la iglesia de Saint-Germain-des-Prés, edificio de cronología discutida, pero en todo

caso posterior al año 1050. El Museo de las termas de Cluny conserva sus doce capiteles historiados, procedentes de la nave y rescatados tras las intervenciones sufridas por el templo en el siglo XIX. En ellos se esculpen, entre otras, representaciones del Zodíaco y temas bíblicos, con una plástica románica incipiente, en la que el intento de adaptación de la iconografía a las cestas se enfrenta con unas representaciones que recuerdan al pasado merovingio o galorromano. Uno de los capiteles muestra a Cristo en una mandorla entre dos ángeles, uno de los cuales se oculta tras una columna.

En resumen, las novedades arquitectónicas que se van a ensayar desde principios del siglo XI en los edificios de culto de los reinos cristianos occidentales, impulsadas por los nuevos usos monásticos y por la reforma gregoriana venida de Roma, van a consolidar un nuevo tipo de templo bien definido a fines de dicha centuria, que se afianzará definitivamente en el románico pleno.

2.3 La tradición renovada de las artes suntuarias

En el ámbito de las artes del color, el primer románico mantiene la tradición carolingia y otónida desde los principales centros de producción de códices iluminados, los monasterios. En ellos, la renovación técnica responde en muchas ocasiones a la presencia en los talleres de miniaturistas de origen inglés.

En Francia, los contactos con obras hispanas dan lugar a la ejecución del célebre Comentario del Apocalipsis de Saint-Sever, realizado por el pintor Esteban García para Gregorio Muntaner, abad de Saint-Sever (1028-1072). Se trata de una interpretación pictórica al modo post-carolingio de la obra de Beato de Liébana, que destaca por el movimiento de los personajes y el brillante colorido en escenas tan ricas como las de la adoración de la estatua de oro y la condena al horno de los tres niños por Nabucodonosor o la de los cuatro jinetes del Apocalipsis.

La miniatura hispana sintió los ecos carolingios en la segunda mitad del siglo X, pero en general se mantuvo viva su propia tradición. En el monasterio de Ripoll se había desarrollado un *scriptorium,* que ya había alcanzado fama cuando llega el abad Oliba. Entre sus códices ilustrados más importantes se encuentran la Biblia de Roda, conservada en la Biblioteca Nacional de París y la Biblia de Ripoll, conservada en el Vaticano, ambas fechadas entre el año 1000 y el 1050. Las semejanzas que presentan entre sí parecen atribuirles un modelo común en el contexto de la tradición europea altomedieval, patente en el ciclo apocalíptico de la Biblia de Roda. En las ilustraciones de ambos manuscritos destaca el dibujo por encima del color, sobre todo en el códice de Ripoll, cuyas iniciales responden a la tradición carolingia tardía y se aleja por completo de la miniatura hispana. En ambas biblias se distinguen varias manos de diferente calidad, pero dentro de una tendencia que se ha calificado como *clásica* en comparación con los manuscritos de otras zonas de Occidente.

En el territorio de León la miniatura dirigirá la vista hacia los reinos europeos, como queda patente en los códices iluminados procedentes del taller real promovido por Fernando I. A él se adscriben el Beato de Fernando I, copiado

hacia 1047 por el escriba Facundo para la iglesia de San Isidoro de León y el Diurnal o Libro de Horas de Fernando I, iluminado en 1055 por Fructuoso. Entre sus ilustraciones a toda página destaca la que muestra los retratos de los reyes leoneses Fernando y Sancha, flanqueando a otro personaje menor, quizá el artista Fructuoso, que entrega el libro. Esta imagen constituye la primera hispana en la que se retrata a un monarca, siguiendo la tradición de la *imago regia* imperial carolingia y otoniana, que plasman al soberano como un elegido de Dios.

Respecto a la eboraria y orfebrería, se conservan pocas piezas en la Europa del siglo XI, y en ellas pervive por norma general la tradición del período anterior. Las mejores obras se relacionan con los talleres del Imperio o de Bizancio. En el ámbito hispano, no obstante, se conservan una serie de obras destacadas del taller regio leonés, fechadas en las décadas centrales del siglo XI. Una de ellas es el Arca de las Bienaventuranzas, conservada en el Museo Arqueológico Nacional, que muy posiblemente se incluyera en la famosa donación que los reyes Fernando I y Sancha hicieron entre el año 1059 y 1063 al monasterio de San Juan Bautista y San Pelayo de León, futuro San Isidoro, patrocinado por ellos mismos. Su alma de madera se recubre con placas de marfil, recolocadas tras sus restauraciones, en las que se tallan, bajo arcos con epígrafes alusivos al Sermón de la Montaña, parejas de bienaventurados y ángeles. La cuarta cara muestra un desordenado conjunto de fragmentos de filiación islámica con inscripciones de tipo cúfico. Pero sin duda la pieza más relevante del taller regio leonés, y una de las mejores de la eboraria europea del siglo XI, es el crucifijo de marfil que donan Fernando I y Sancha en 1063, ejecutado quizá algunos años antes. Su mayor novedad radica en la talla, en acusado relieve, de un Cristo crucificado con una iconografía ya casi románica. Alrededor de éste se despliega una compleja ornamentación con escenas alusivas a la resurrección de los muertos, al quebrantamiento de los infiernos y a la Ascensión de Cristo. En el reverso acompañan al Cordero central los evangelistas, y toda una trama de entrelazos vegetales y zoomorfos, que remiten a la escultura islámica y a la miniatura del norte francés de los siglos X y XI.

Finalmente, en el ámbito de la orfebrería uno de los objetos más interesantes del tesoro de San Isidoro de León es el llamado cáliz de Doña Urraca, que se ejecutó reutilizando dos vasos de ágata quizá de época romana, según la práctica tan frecuente en el arte medieval. La copa se decora al exterior con piedras preciosas engastadas y una pieza de pasta vítrea en forma de cabeza humana. La delicada ornamentación se completa con filigrana y en el nudo se incluyen esmaltes y cabujones. En el arranque del pie, una inscripción hecha de filigrana alude a la patrocinadora, hija de Fernando I y Sancha, que debió realizar la donación con motivo del traslado de las reliquias de san Isidoro y la dotación del templo dedicado a este mártir en 1063.

3. *El románico pleno*

3.1 La difusión del románico pleno en Europa

Desde el último cuarto del siglo XI los ensayos de las nuevas formas artísticas ligadas a las necesidades litúrgicas tienden a extenderse desde los diferentes focos de irradiación por todo el Occidente cristiano, dando lugar, por primera vez, a un arte homogéneo en sus bases, denominado de forma convencional *románico pleno*.

La distribución geográfica de los centros generadores del primer románico no siempre coincide con los nuevos centros artísticos. La arquitectura anglosajona queda ensombrecida por la que aportaron los invasores normandos, más acordes con las nuevas corrientes del continente. Sin embargo, la incipiente pintura románica tendrá en Inglaterra uno de sus principales referentes. La arquitectura del Imperio notará el peso de su importante tradición a la hora de abrirse a nuevas tendencias, que irá asimilando lentamente a lo largo del siglo XII. Desde Renania la renovación formal se extenderá hacia los territorios septentrionales y orientales, llegando hasta Escandinavia. Italia, que como vimos fue pionera en la renovación de la arquitectura a principios del siglo XI, se sumará sin demora al lenguaje plenorrománico, adquiriendo un papel fundamental en la expansión bizantinista, decisiva en esta etapa. Y finalmente, las campañas de los cruzados llevarán en este momento el arte románico europeo hasta Tierra Santa.

Se puede hablar de tres factores determinantes en la difusión del arte Románico pleno: la renovación monástica, la reforma gregoriana y la apertura y consolidación de las vías de comunicación terrestres y marítimas.

En los primeros años del románico serán, como vimos, los cluniacenses, los principales difusores de la reforma a través de sus numerosas fundaciones europeas. A ellos se sumarán, desde principios del siglo XII, los cistercienses, premostratenses y los canónigos regulares de san Agustín. La labor de todos ellos contribuirá a un saneamiento de la economía en el seno de las comunidades, que

repercute directamente en las fábricas monásticas y en el enriquecimiento de los ajuares eclesiásticos. Los nuevos monasterios actúan además como dinamizadores intelectuales y atraen a artistas que responden a la demanda de mano de obra. Pero junto a las nuevas soluciones arquitectónicas, estos edificios difunden su mensaje reformador a través de la selección iconográfica que dictan a los ejecutores de la pintura y escultura monumental, así como a los orfebres contratados por los pujantes abades y priores.

En segundo lugar, a lo largo de la primera mitad del siglo XII se extiende la reforma eclesiástica dirigida a ensalzar la autoridad del papa de Roma, cuyo máximo impulsor fue Gregorio VII (1073-1085). Desde el punto de vista litúrgico estas reformas monásticas y pontificias acabaron definitivamente con los ritos nacionales que aún pervivían, como la vieja liturgia visigoda y las tradicionales reglas monásticas hispanas, que fueron suplantadas progresivamente por la liturgia romana y la regla benedictina. En la península Ibérica la introducción del Románico pleno coincide cronológicamente con la expansión de esta reforma. Por su parte, en las tierras orientales y septentrionales de Europa, la evangelización impulsada por las órdenes misioneras da lugar a la asimilación progresiva de la cultura occidental romana. Desde fines del siglo XI se desarrolla en estas zonas una importante oleada de construcción de iglesias y monasterios que demandan mano de obra familiarizada con el trabajo en piedra, muy escasa en estos lugares en los que predominaba la arquitectura en madera.

Finalmente, uno de los factores más relevantes en la difusión del arte plenorrománico fue el aumento de la movilidad de la población por motivos diversos: religiosos, comerciales, laborales, diplomáticos, etc. Estos viajeros difundieron las ideas y las formas, en definitiva, la cultura. Así, los francos pasaban los Pirineos en busca de nuevas tierras en los reinos hispanos; los normandos y anglosajones cruzaban el canal favorecidos por una corona común; los renanos y mosanos veían en el norte y centro de Europa una demanda creciente de los oficios que ejercían y los peregrinos de cualquier origen social recorrían los caminos que conducían a Tierra Santa, Roma o Santiago de Compostela. Finalmente, los monarcas y los altos dignatarios eclesiásticos viajaban en embajadas diplomáticas por los distintos reinos y sedes, contribuyendo a un intercambio artístico sin precedentes hasta el momento.

3.2 Las novedades arquitectónicas y la integración de las artes

El tratamiento espacial y ornamental del templo románico afianza algunas de las novedades ensayadas, en ocasiones con timidez, en la arquitectura del siglo XI, añadiendo como aportación fundamental de este nuevo período la integración de las artes monumentales, escultura y pintura, tanto al exterior como al interior de los edificios.

Uno de los objetivos prioritarios será ahora el abovedamiento del edificio completo y la cuidada articulación de los soportes y los muros. El tipo de cubiertas predominantes son las bóvedas de cañón reforzadas por arcos fajones y

las de arista. Éstas apean en muros articulados mediante arcos, nichos, ventanas, columnas o pilares, adoptando estos últimos con frecuencia la sección cruciforme para reforzar la función sustentante. La organización de los muros de la nave central será objeto de un tratamiento especial en el románico pleno. El carácter macizo de los lienzos del primer románico fue ganando ligereza y plasticidad al ordenar los muros en pisos horizontales mediante arcos correspondientes a alturas reales o falsas. Con este nuevo planteamiento la elevación interior va a configurarse, en los ejemplos más sofisticados y de abajo a arriba, mediante arcos de comunicación con las naves laterales, tribunas o falsas tribunas y cuerpo de ventanas. Por su parte, las líneas verticales se resaltan mediante columnas o pilares que ascienden desde el pavimento hasta el arranque de las cubiertas, como en San Saturnino de Toulouse, aumentando la sensación de esbeltez respecto a las iglesias de la centuria anterior.

En estrecha relación con el auge de las peregrinaciones a Santiago de Compostela se desarrolla en estas décadas una tipología arquitectónica característica del románico pleno: las llamadas *iglesias de peregrinación*. Los templos que dan nombre a este modelo constructivo forman un grupo de cuatro iglesias francesas y una española: San Martín de Tours, San Marcial de Limoges, Santa Fe de Conques, San Saturnino de Toulouse y Santiago de Compostela. Todas ellas se mencionan en la famosa *Guía del Peregrino de Santiago de Compostela*, de Aymeric Picaud (siglo XII) y se distribuyen a lo largo de la ruta jacobea. Presentan una planta similar, con tres o cinco naves y transepto de igual estructura que las naves longitudinales. Las fachadas de los brazos de la cruz se rematan con torres y cuentan con portadas monumentales. La cabecera presenta un deambulatorio con capillas radiales para facilitar el acercamiento a las reliquias sin interrumpir la celebración del culto de la nave y ábside central. La nave central se cubre con la característica bóveda de cañón sobre fajones, mientras que las laterales emplean bóvedas de aristas que, por lo general, sustentan una tribuna, espacio novedoso y de función discutida. Entre las hipótesis sobre su utilidad se han apuntado la de contrarresto de los empujes de la bóveda de la nave central, matroneos o tribunas de mujeres, y la ampliación del espacio destinado a acoger las multitudes de peregrinos y fieles en determinadas fiestas litúrgicas, sirviendo incluso, en el caso de Compostela, de alojamiento de los primeros en caso de necesidad.

En el ámbito arquitectónico los monasterios románicos van a ser objeto en esta etapa de importantes campañas constructivas. Tomando como referencia la planta del conjunto monástico altomedieval de Sankt-Gallen, se introduce de forma definitiva un nuevo espacio en la panda de los monjes: la sala capitular, ubicada bajo el dormitorio. Las dos órdenes monásticas más importantes del románico pleno europeo fueron la benedictina y la cisterciense. Ambas difundieron sus fundaciones siguiendo un mismo esquema de edificio, introduciendo, en ocasiones, elementos innovadores desde el punto de vista ornamental, como es el caso de los benedictinos de San Pedro de Moissac y Santo Domingo de Silos. Por su parte los cistercienses, algo más tardíos, construirán algunos claustros de especial monumentalidad, como el de Fontenay, desnudos de ornamentación esculpida, a diferencia de los cluniacenses, por mandato de la orden, que pretendía así evitar

la distracción de la comunidad. El claustro cisterciense sólo introducirá dos pequeñas modificaciones respecto al benedictino: la disposición perpendicular del refectorio sobre la panda correspondiente, y la organización de los almacenes y graneros mediante un pasillo cerrado para uso de conversos.

Uno de los cambios fundamentales del edificio plenorrománico es la integración de la decoración escultórica y los frescos como complemento de la arquitectura, que otorgan una nueva espacialidad a los templos austeros de la etapa anterior. En este momento la escultura figurada invade los aleros, vanos, capiteles, cornisas y determinadas zonas de los muros exteriores e interiores de los edificios con una rica variedad temática y sometidos a sus marcos y soportes arquitectónicos.

En el último tercio del siglo XI las esculturas de los sarcófagos tardorromanos conservados en algunos templos hispanos y franceses sirvieron de modelos a los talleres que trabajaban en las iglesias y los claustros. Hacia 1120 se habían configurado ya las grandes portadas románicas europeas esculpidas, como las de San Saturnino de Toulouse, San Lázaro de Autun, Santiago de Compostela, San Isidoro de León, la catedral de Jaca o el claustro de Silos. Y diez años después este esquema se extenderá a las de Conques, Vézelay o Moissac. En Italia, la abundancia de modelos del arte antiguo se verá plasmada en la escultura de las grandes catedrales, como la de Módena, de la mano del maestro Wiligelmo, entre el año 1110 y 1120, pero sólo a mediados de siglo uno de sus discípulos, el maestro Niccoló, podrá adaptar la escultura a los tímpanos y columnas de las portadas, como se hacía en Francia y España.

Pero el templo románico, como el clásico, no se consideraba concluido hasta que sus muros, columnas, capiteles y bóvedas se pintaban. Este revestimiento cromático les confería un aspecto unitario, como un microcosmos o alegoría del orden universal, muy distinto del que nos ofrecen actualmente los muros desnudos de estos edificios, tras haber perdido esta decoración. Uno de los más decisivos patrocinadres de la decoración al fresco fue el abad de Montecassino Desiderio (1058-1086), que llamó a pintores griegos, irradiando la influencia bizantina por otras sedes benedictinas europeas. La fusión de la técnica y formas bizantinas, también presentes en el Véneto y sur de Italia, con la iconografía paleocristiana difundida desde época carolingia, generará las tendencias plásticas más importantes del Románico pleno, vigentes hasta mediados del siglo XII.

Esta decoración tanto esculpida como pintada de portadas, capiteles y cubiertas se concretaba en un imaginario románico, transmitido a los fieles bien codificado para que, junto con su función de embellecimiento de la casa de Dios, sirviera de adoctrinamiento moral y enseñanza de los fundamentos de la religión. En ocasiones el lenguaje de estas imágenes contenía convencionalismos asimilables rápidamente por la población, pero muchos temas iconográficos entrañaban una complejidad teológica o simbólica únicamente comprensible por el clero más instruido, como es el caso de algunos programas esculpidos en los claustros monásticos.

Finalmente, hay que recordar que las iglesias del románico pleno estaban «vestidas» con tesoros de diversa naturaleza artística: textiles, lámparas de oro y

plata, orfebrería litúrgica, cruces, arquetas relicario de metales preciosos, marfiles y esmaltes, objetos que debemos entender en el seno de esos edificios, de sus prácticas litúrgicas y de su contexto de patrocinio y mantenimiento al servicio no sólo de la religión, sino también del poder.

3.3 El románico pleno francés: de Borgoña al Mediterráneo

En la Francia de los siglos XI y XII el territorio dominado por el rey se reducía a un pequeño ámbito en torno a París. El resto de la nación estaba fragmentado en un mosaico de núcleos que vivían al margen de la autoridad regia. Pero la situación geográfica francesa, su poder demográfico, su fuerza política y cercanía al papado hicieron de este territorio el más potente de la Europa feudal, hecho que repercutiría directamente en su riqueza artística durante la plena Edad Media. En este contexto la madurez o plenitud del románico francés se encuadra entre los años 1090 y 1150 aproximadamente.

La compleja diversidad del románico francés en este momento nos lleva a analizar sus manifestaciones artísticas mediante una división geográfica en tres grandes ámbitos: Aquitania, Borgoña y la Francia mediterránea, excluyendo la zona de Normandía, tratada en el románico anglonormando por coherencia histórica.

La Aquitania francesa se extendía a comienzos del siglo XI sobre dos tercios del Macizo Central y sobre las regiones más importantes del Centro-Oeste. Este amplio territorio estaba recorrido por los distintos caminos de peregrinación jacobea, que se unían en los Pirineos para continuar hasta Santiago de Compostela. A lo largo del último tercio del siglo XI los arquitectos aquitanos inician la construcción del mencionado grupo de *iglesias de peregrinación*. La desaparecida iglesia románica de San Martin de Tours es una de las más relevantes de esta tipología, que a mediados del siglo XI sufrió una importante reforma que abovedó todo el templo y otorgó al mismo la configuración exterior característica de estas señaladas iglesias al cerrar con pórticos torreados los brazos del transepto y elevar sobre el crucero un cimborrio.

La nueva iglesia cluniacense de San Marcial de Limoges, consagrada en 1095, fue destruida en la Revolución francesa, pero se conservan grabados anteriores que nos aproximan su planta y alzado, adscritos a este grupo.

El antiguo monasterio carolingio de Santa Fe de Conques iniciará su renovación hacia el año 1050 con la construcción de una nueva iglesia por el abad Odolrico, a la que trasladó el cuerpo de la patrona. El abad Begon III emprendió en el cambio de siglo la construcción del claustro y enriqueció el tesoro monástico. Parece haber acuerdo en que la iglesia de Odolrico podría responder al tipo de las iglesias de peregrinación, con tres naves, crucero de igual estructura, y cabecera con girola a la que se abren tres absidiolos. La novedad en este caso reside en la presencia de dos ábsides escalonados en cada brazo del transepto. Al interior, las tribunas de la nave y las columnas de la girola parecen fecharse en la campaña constructiva de principios del siglo XII.

Si bien la iglesia de San Saturnino de Toulouse se encuentra en la capital del Languedoc, es otra de las incluidas en este grupo, que sintetiza y perfecciona las fábricas de Tours y Conques. Tras una azarosa historia, los canónigos de la colegiata recuperaron el dominio de San Saturnino entre 1083 y 1085, adoptando la regla de san Agustín, y en 1117 la antigua colegiata se convierte en abadía. La marcha de las obras de la iglesia es poco conocida, pero la parte principal de la cabecera se consagraba por Urbano II en el año 1096, con la presencia de quince obispos y arzobispos y el conde Raimundo IV de Saint Gilles, que se disponía a partir para las cruzadas. Las naves laterales y parte de los muros de la nave central se atribuyen al canónigo Raymond Gayrard, que figura como *operarius* poco después del año 1100 y en julio del siguiente año el papa Calixto II consagraría un altar dedicado a san Agustín, lo que nos da idea de la importancia de la empresa. El conjunto constructivo se completó lentamente, con el claustro y la gran torre elevada sobre el crucero, cuyos pisos superiores son ya góticos. La solución de la cabecera con girola de fines del siglo XI tuvo ecos en templos aquitanos, como San Hilario de Poitiers y Saint-Savin-sur-Gartempe. La nave central sigue estrictamente las pautas de los alzados románicos: se cubre con bóveda de cañón reforzada por arcos fajones, emplea pilares cruciformes y presenta dos órdenes de arcadas: las que comunican con las naves laterales y los vanos bíforos de las tribunas.

La elección de uno de estos templos, incluido el de Santiago de Compostela, como cabeza de serie de estas *iglesias de peregrinación,* plantea numerosos problemas dada la escasez de documentación fiable relativa a la evolución cronológica de sus fábricas, y la desaparición de dos de ellas en la Revolución francesa. Sin embargo, las repercusiones que estas iglesias tuvieron en otras menores adscritas a diferentes escuelas regionales, como Saint-Savin-sur-Gartempe (Poitou, 1050-1100) y, ya a fines del siglo XII, Notre-Dame-du-Port (Clermont-Ferrand), testimonia la trascendencia cronológica y la validez del modelo.

Otra de las tipologías arquitectónicas que aporta el románico pleno del oeste francés son las *iglesias con cúpulas* enfiladas en las naves, modelo que remite a la influencia bizantina que penetró posiblemente desde Venecia, o a través de los caballeros que volvían de las cruzadas. Entre ellas destaca la iglesia martirial de Saint-Front-de-Perigeux, comenzada después de 1120, cuya planta sigue el modelo cruciforme de San Marcos de Venecia, disponiendo una cúpula sobre pechinas en cada brazo de la cruz. La catedral de Angulema, cuya ejecución se ha atribuido al obispo Girard (1101-1136), sintetiza el románico del Perigord, y cuenta con cuatro cúpulas que marcan el número de los tramos de su nave única, como la abadía de Fontevrault, en tierras del Loira, consagrada en 1119.

El último tipo arquitectónico diferenciado en la región de Aquitania presenta una estructura muy sencilla, que sigue el modelo basilical de origen paleocristiano, con tres naves cubiertas casi a igual altura con bóvedas de cañón apuntado y cabecera sencilla semicircular. La economía y fácil ejecución de este modelo constructivo facilitó su difusión por toda Europa, y en Aquitania son ejemplos destacados Notre-Dame-la-Grande y Montierneuf, en Poitiers, San Pedro de Chauvigny y San Pedro de Aulnay, que introduce un transepto como novedad respecto a los anteriores.

La disposición de las fachadas monumentales de estos templos aquitanos, con dos torres enmarcando la portada occidental y las de los extremos del transepto, se prestaron a albergar los más importantes conjuntos escultóricos del románico francés en sus tímpanos. Algunos de sus ejecutores dejaron constancia de su trabajo, como el maestro Guildin, cuyo nombre aparece en el ara de San Saturnino de Toulouse consagrada en 1096. La Puerta de Miégeville de este templo, proyectada antes de 1118, toma su nombre de su orientación hacia la calle que lleva al centro de la ciudad, recorrida por los peregrinos que iban hacia Santiago. En el tímpano se representa la Ascensión de Cristo entre ángeles, presenciada por un apostolado que se esculpe en el dintel, iconografía inspirada en modelos paleocristianos transmitidos por los carolingios. Las limitaciones del marco no impiden el movimiento de los personajes, cuyas cabezas se giran perdiendo la rigidez generalizada en la escasa escultura monumental anterior.

A partir de 1120 se produce un aumento de la monumentalidad de las portadas, al incluir un parteluz central que permite construir tímpanos de mayor tamaño, como los de San Pedro de Moissac, Conques o Vézelay. Hacia 1130 se esculpe la gran portada meridional de la iglesia monástica de San Pedro de Moissac, en un relieve muy plano, pero con un resultado brillante. El tímpano acoge una de las mejores representaciones iconográficas de la visión apocalíptica de san Juan: la majestad divina entre el tetramorfos, los veinticuatro ancianos y los cuatro vivientes. El contraste de escalas se extiende a la oposición entre el hieratismo de Cristo y el movimiento de los otros personajes. Las formas y actitudes tienden al naturalismo, como la definición de los ropajes y anatomías. El tímpano descansa sobre dos potentes pilares en los que se esculpen las figuras de san Pedro y el profeta Isaías; el forzado alargamiento del primero es un buen testimonio de la adaptación al marco de la figura humana en la plástica monumental románica. La intención moralizante de este conjunto se hace patente en la representación de la muerte diabólica, con la lujuria y la avaricia, cuya talla de mayor bulto acentuaba el dramatismo de los detalles.

La portada de Moissac tiene sus mejores repercusiones en algunos templos del sur del Macizo Central, como Beaulieu y Souillac.

Las principales estancias del claustro de San Pedro de Moissac habían sido bendecidas por Urbano II en 1096, y en 1100 se completaba el conjunto con la arquería sustentada por la excepcional serie iconográfica de capiteles y relieves, que constituyen posiblemente el conjunto escultórico más temprano del Románico francés. Los apóstoles labrados bajo arcos en un relieve muy plano en los machones de las esquinas claustrales remiten a modelos elaborados en marfil. Por su parte los capiteles despliegan un repertorio ornamental que alterna los entrelazos y motivos vegetales con la iconografía bíblica.

El Juicio Final fue uno de los temas con más éxito en la pintura monumental románica, pero ofrecía mayor dificultad su adaptación escultórica a los tímpanos de las portadas. Algunos de los artistas lo plasmaron fragmentado en episodios, como en el tímpano de la portada oeste de Santa Fe de Conques, el de San Lázaro de Autun y el de la catedral de San Vicente de Mâcon. La composición del tímpano de Conques se divide en tres registros horizontales con

una gran densidad decorativa, que otorga una sensación de simultaneidad a la narración. En los personajes predomina la serenidad ante la presencia de Cristo Juez. El infierno y el paraíso ocupan buena parte del espacio, la resurrección de los muertos tiene una discreta presencia y extraña la ausencia de los apóstoles acompañando a Cristo. Cabe señalar el orden con que se representa a los habitantes del paraíso, dignificados por arcos, recurso frecuente en la iconografía románica, frente al infierno, donde reina el caos. Es curiosa la caracterización de los pecadores torturados como amantes, caballeros, monjes, etc., cuya intención moralizante se refuerza mediante las múltiples inscripciones alusivas al tema que recorren el tímpano.

Las fachadas de los templos serán durante todo el siglo XII objetivo de una decoración escultórica que invadirá, en ocasiones, la totalidad del muro. Uno de los mejores ejemplos del virtuosismo técnico e iconográfico lo constituyen, en la Aquitania francesa, las fachadas oeste de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, Civray, Aulnay, Saintes, etc.

Una de las regiones europeas de más trascendencia en el afianzamiento y difusión del románico del siglo XII fue la Borgoña. En este territorio nacieron las dos órdenes monásticas más influyentes en el medievo europeo, Cluny y Cîteaux, ambas intensamente implicadas en la experimentación arquitectónica.

La abadía de Cluny sufrió una nueva reforma, proyectada en 1085 con el impulso del abad Hugo y del mecenazgo del rey Alfonso VI, conocida como Cluny III. Esta gran intervención amplió considerablemente sus dimensiones, al añadir a su inmensa nave un gran nártex-*galilea* de cinco tramos. A partir de esta fecha el contraste de fuentes aproximan, no sin cierta problemática, la marcha de las obras, desarrolladas entre la consagración de los cinco altares en 1095 por el papa cluniacense Urbano II y la consagración del templo ya concluido por el papa Inocencio II en 1130. Los escasos vestigios que se conservan actualmente del templo se limitan al brazo meridional del transepto principal y a los capiteles del coro, pero nos dan idea de su imponente envergadura. Contaba con cinco naves, un doble transepto, una cabecera con girola de cinco absidiolos, y la mencionada galilea occidental, precedida de un pórtico flanqueado por dos torres. El ambicioso proyecto sintetizó las fórmulas de la arquitectura románica ensayadas hasta su ejecución, como la cabecera con deambulatorio, la adecuación de la escultura al capitel y la portada historiada. Pero en Cluny III estos elementos se monumentalizan para crear un edifico único, cabeza de serie de otras iglesias del entorno. La articulación de los muros del transepto conservado son una muestra perfecta de las tres alturas del esquema románico: grandes arquerías de separación de las naves, un falso triforio y el cuerpo de ventanas. Las fuentes indican la intervención en este cuidado proyecto de hombres formados en las matemáticas y la música, hecho que justifica la armonía y proporción de cada espacio construido. La biblioteca monástica albergaba la obra vitrubiana *De Architectura*, conocida a buen seguro por Gunzo, continuador de la obra al morir el anterior maestro. Entre las iglesias derivadas del modelo de Cluny III que reproducen más modestamente su esquema, se encuentran la abadía de Notre-Dame de Paray-le-Monial y la de la Charité-sur-Loire, que rehace su cabecera hacia 1115-1120 adoptando el modelo

de Cluny III, cuyo crucero se remata con una torre octogonal, característica de las iglesias benedictinas.

La iglesia de San Lázaro de Autun se había concebido como relicario monumental del santo titular y hasta 1195 no se convertirá en catedral. Su construcción se inició en 1120, bajo el episcopado de Esteban de Bâgé, discípulo de Cluny y en 1146 se trajeron al templo las reliquias de san Lázaro. La planta difiere de la de su modelo por su sencillez, ya que cuenta con tres naves con un modesto transepto y un presbiterio de tres naves y otros tantos ábsides sin girola.

La iglesia relicario de la Magdalena de Vézelay representa otro de los grupos arquitectónicos del románico borgoñón, caracterizados por el empleo de las bóvedas de arista en sus naves, cuyos tramos se separan por arcos fajones. A partir de 1120 se continúa la campaña constructiva iniciada en el siglo anterior, y entre 1140 y 1150 ya estaban rematadas las tres largas naves, cuyos muros presentan sólo dos alturas: la arquería de medio punto en el piso inferior y el cuerpo de ventanas sobre él. A este grupo se adscriben igualmente la iglesia prioral de la Santa Cruz y Santa María de Anzy-le-Duc.

En Borgoña se localizan tres de los grandes conjuntos de la escultura monumental del Románico pleno. El museo lapidario de Cluny conserva el conjunto de capiteles de la girola de la iglesia, fechados en torno a 1100, cuyo programa iconográfico incluye la representación de alegorías de las virtudes, la música, los ríos del Paraíso, las estaciones y algunos temas testamentarios, con gran calidad plástica e intención moralizante. En ciertos casos las figuras superan el marco arquitectónico con un movimiento agitado, de forma novedosa en relación a las convenciones artísticas del momento.

El *maestro de Cluny* llega a Vézelay hacia 1120, permaneciendo en la iglesia casi veinte años para ejecutar algunos capiteles de la nave, como el que muestra el molino místico, así como gran parte del tímpano de la portada occidental. La semejanza con la escultura de Cluny se aprecia en las proporciones de las figuras, el modelado de los rostros, el elegante tratamiento de los plegados y la superación del marco del capitel. La portada occidental del templo está presidida por una monumental imagen de Cristo enviando a los apóstoles en misión, es decir, una escena de Pentecostés que se ha relacionado con el hecho de que delante de esta portada san Bernardo de Claraval exhortó a los príncipes europeos a la segunda cruzada. La variante iconográfica elegida sustituye la paloma del Espíritu Santo por las lenguas de fuego sobre los apóstoles y en el dintel se esculpen los pueblos míticos de la tierra. El conjunto constituye una de las más grandes teofanías triunfales del románico. La figura de Cristo rompe la frontalidad al girar ambas piernas hacia la izquierda, contagiando la movilidad al resto de los personajes. Esta portada se complementa con otras dos laterales en las que trabajarán los escultores del taller de Gislebertus. Éste es uno de los más célebres escultores del románico, y uno de los pocos que firma algunas de sus obras, como la portada y varios capiteles de San Lázaro de Autun, donde llega en la década de 1120. La organización escultórica del tímpano de la portada rompe la rígida simetría acostumbrada en la representación del Juicio Final, presidido por el Cristo en Majestad, en el que destaca el alargamiento de las figuras. El conjunto de capiteles

originales de Autun, conservados en las dependencias catedralicias, transmite el gran sentido de la plasticidad y el cuidado de los detalles de Gislebertus y su taller en la representación de la serie de la Infancia de Cristo, el Sueño de los Magos y la Huida a Egipto. En un dintel perteneciente a la portada norte del templo, conservado en el Museo Rolin de la ciudad, se esculpe la famosa representación de Eva. Su cuerpo desnudo tendido en el suelo y avanzando sinuosamente entre los arbustos, es un trasunto de la serpiente tentadora que ofrece el fruto prohibido incitando a cometer el pecado.

La zona del Languedoc mediterráneo y Provenza constituyen el tercer ámbito del románico pleno francés, caracterizado por el influjo del arte romano conservado en este territorio. La mayor originalidad de los templos de esta zona radica en la articulación de los muros, concebidos exteriormente como auténticas fachadas-pantalla con la aplicación de órdenes de columnas al modo antiguo, cuya profusa decoración escultórica oculta la sencillez arquitectónica. El mejor ejemplo es la iglesia de Saint-Gilles-du-Gard, en Provenza. Su carácter de centro de peregrinación que albergaba las reliquias de san Gil contribuyó a su organización en tres naves con transepto, girola con siete capillas radiales y cripta bajo el altar mayor. Su proceso constructivo se dilata entre el último cuarto del siglo XI y el primer tercio del XII.

La escultura monumental del románico meridional francés tiene en su fachada una de sus mejores manifestaciones. Su gran portada se articula en tres vanos separados con un orden de columnas destacadas del muro, ofreciendo una de las mejores recreaciones medievales de la arquitectura romana. La falta de acuerdo en la datación y autoría de la decoración le otorgan una cronología de entre principios del siglo XII y mediados del XIII, y la adjudica a cuatro manos distintas. El programa iconográfico pretendía resaltar el sentido redentor de la vida pública de Cristo, mediante la representación en los tres tímpanos de una *teofanía*, la Adoración de los Magos y la Crucifixión. La huella del arte antiguo se hace patente en el modelado de las figuras monumentales, de gran corporeidad, como en el caso del Lavatorio de Pies de Cristo a Pedro. Esta corriente escultórica se extiende a la portada y claustro de San Trófimo de Arles. La primera ha sido concebida como un arco de triunfo romano, en el que se representa de nuevo el Juicio Final, con un resultado plástico cercano a la escultura italiana. El rico programa esculpido en el claustro, siguiendo las pautas de Silos y Moissac, desarrolla la Infancia y Pasión de Cristo, así como temas veterotestamentarios.

En la mencionada integración de las artes del románico pleno la pintura jugaba un papel fundamental, pero los escasos vestigios conservados no nos permiten hablar, salvo excepciones, de una gran calidad. En este contexto parece que el apogeo de la pintura románica francesa se produce entre finales del siglo XI y la primera mitad del XII.

Si bien el gran centro creador es la región del Poitou, podemos documentar algunas novedades en los grandes focos borgoñones, como el propio monasterio de Cluny. Desde este enclave, que no conserva ningún vestigio de pintura monumental, se difundirá el bizantinismo pictórico, procedente de Italia e irradiado a iglesias como Berzé-la-Ville, priorato cluniacense muy próximo al monasterio. El

ábside de esta iglesia conserva, con una técnica exquisita, tres niveles de frescos: Cristo en Majestad en la parte superior; los martirios de san Blas y san Lorenzo en la parte media y una serie de bustos de santos en la zona inferior. La delicada estética bizantina patente en estas pinturas, se deriva seguramente de los estrechos contactos con Montecassino. La misma mano parece revelarse en la ilustración miniada relativa a la Virginidad de María del Tratado de San Ildefonso, elaborado en el *scriptorium* de Cluny entre 1050 y 1100.

En el oeste de Francia la escuela pictórica poitevina ha generado unos conjuntos pictóricos de gran calidad, fechados entre fines del siglo XI y el año 1100, que dejan patente la tradición carolingia. Estos cubren la totalidad de los templos y muestran una gran riqueza iconográfica que se relaciona, a menudo, con las funciones litúrgicas. En torno al 1100 se decora la iglesia abacial de Saint-Savin-sur-Gartempe, que conserva sus frescos del pórtico, la larga bóveda de cañón de la nave y la cripta oriental. En ellos trabajaron un grupo de quizá cinco artistas, que con mano experta desarrollaron en la bóveda de la nave central un ciclo bíblico completo, cuya disposición narrativa e imágenes denotan modelos carolingios. En el pórtico se representa a Cristo en Majestad y en la cripta ciclos hagiográficos, como los martirios de san Sabino y san Cipriano. El conjunto decorativo muestra las características propias de la pintura de la zona de Loira, como la limitada gama cromática, con predominio de los tonos ocres y marrones, el movimiento, y el alargamiento del canon de las figuras. El sentido narrativo de las pinturas de Saint-Savin se transmite a algunos manuscritos poitevinos iluminados con temas hagiográficos, como el interesante ciclo de la Vida de Santa Radegunda de Poitiers. En esta misma ciudad la iglesia de Notre-Dame-la Grande y el baptisterio de San Juan albergan frescos que siguen las pautas de Saint-Savin.

Estos ejemplos de pintura mural y miniatura del occidente francés se encuadran en el renacimiento de fines del siglo XI y principios del XII, inspirado en la tradición carolingia, si bien se han perdido las fases intermedias de difusión de esta plástica.

Las artes suntuarias del románico pleno francés completan el panorama artístico de los templos consagrados a la gloria de Dios, pero también de sus patrocinadores, que a través de ricas donaciones creían acercarse un poco más a la salvación divina, en ocasiones con la intercesión de algún santo mártir. En los talleres áulicos, catedralicios y monásticos, se ejecutaron en estos años finas piezas de orfebrería, esmaltes, textiles y eboraria, si bien este último material perdió fortuna respecto a los siglos anteriores, excepto en Normandía.

Sobre los tesoros de las iglesias románicas el abad Suger de Saint-Denis (1082-1151) nos suministra una amplia información en su obra *De rebus in administratione sua gestis,* en la que recoge el programa estético del monasterio, basado en la teoría de que la percepción del resplandor de los objetos materiales ayudaba a los fieles a elevarse hacia el cielo. Esta idea se materializó en el patrocinio de talleres monásticos de gran calidad, especialmente de orfebrería, que produjeron numerosas piezas suntuarias para dar brillantez a la abadía que fuera panteón de la monarquía francesa. Entre los objetos conservados de este tesoro de Saint-Denis detaca por encima de todos un vaso de pórfido y plata dorada con

forma de águila, conservado en el Museo del Louvre. La factura naturalista del tratamiento del plumaje y la cabeza del águila manifiestan el conocimiento de la plástica clásica. Un epígrafe latino se refiere a la reutilización y mejora del vaso antiguo al montarlo en una obra de orfebrería que simboliza a san Juan Evangelista: *Esta piedra merece ser engastada con gemas y oro; era de mármol, pero en esta montura es más preciosa que el mármol*.

Por su parte el esmalte románico francés comienza su producción a principios del siglo XII con el ara portátil de Conques, formada por una placa de alabastro veteado, enmarcado por una cenefa de plata dorada trabajada con filigrana y esmaltes, que representan a Cristo, el Cordero, los símbolos de los evangelistas, la Virgen, Santa Fe y dos santos desconocidos. Pero si bien esta pieza abre camino al desarrollo de los trabajos lemosinos, será a partir de 1170 cuando desde Limoges se exporte por toda Europa una producción artesanal de los esmaltes aplicados a la factura de cajas-relicario, cruces, frontales de altar, etc.

Para concluir el repaso al románico francés hay que aludir a las consecuencias artísticas, fundamentalmente monumentales, que tuvieron las Cruzadas en la difusión por Tierra Santa de las formas constructivas y ornamentales de los principales centros de producción, si bien con resultados, por lo general, más conservadores. La mayor empresa constructiva de los cruzados de Jerusalén será la remodelación del conjunto martirial del Santo Sepulcro, objeto de sucesivas destrucciones y reconstrucciones debido a su importante simbolismo para la cristiandad. Otros templos que plasman las consecuencias arquitectónicas del enfrentamiento religioso cristiano-musulmán en Oriente Próximo son la iglesia de Santa Ana de Jerusalén, la espléndida portada esculpida de la catedral de la Anunciación de Nazaret, o la fortificación del Krak de los Caballeros, en Siria.

3.4 El románico pleno en los reinos hispanos

La historia de la península Ibérica en los siglos del románico es la del tránsito de una situación de frontera del espacio cristiano-feudal frente al islámico, a la construcción política y territorial de unos reinos a costa de los poderes y territorios de al-Ándalus. En la difusión del románico pleno en este mosaico territorial hispano influyeron varios factores, como la expansión de determinados movimientos monásticos, la unidad del culto cristiano introducida por la adopción de la liturgia romana y el desarrollo de los caminos religiosos y comerciales como cauces de intercambio artístico.

Si el comienzo del románico pleno en la península Ibérica coincide con su implantación en el resto de Europa, su final debe situarse, para algunos autores, en la década de 1160, momento en que comienzan a producirse cambios en el arte figurativo, con una inspiración en obras de la Antigüedad y del arte bizantino comneno.

La difusión del arte románico en la península Ibérica se distingue de su desarrollo en el resto de Europa por la presencia musulmana en una parte de su territorio durante toda la Edad Media. En este contexto las nuevas formas fueron penetrando en los reinos cristianos consolidados, pero de forma lenta, sustitu-

yendo las tradiciones locales arraigadas en los viejos territorios cristianos por un nuevo lenguaje más acorde con lo que se hacía en el resto de los reinos europeos. Esta campaña de renovación de la arquitectura monumental fue impulsada fundamentalmente por los monarcas y una minoría de la nobleza, que intervinieron en la penetración de la liturgia romana, la reforma cluniacense y la regla de san Agustín, con la oposición de un gran sector de la clerecía local, que seguía aferrada a los viejos usos hispanos. La progresiva implantación del nuevo rito hizo necesaria una total renovación de los templos y objetos de culto y devoción. En este contexto la inclinación de Fernando I de León por los monjes de Cluny será continuada por su hijo Alfonso VI, quien concede en 1077 dos mil dinares de oro para sufragar las primeras obras de Cluny III y favorece las relaciones con la nobleza transpirenaica. Será esa piedad la que durante todo el románico impulsará a los poderosos a patrocinar las grandes empresas constructivas peninsulares, de lo que dejan constancia algunos epígrafes monumentales.

La franja de concentración del primer románico pleno se extiende desde Galicia al Pirineo, coincidiendo básicamente con la ruta que comunica los reinos hispanos entre sí y con Europa. Es el camino cada vez más transitado por los peregrinos a Santiago de Compostela, coincidente con los centros neurálgicos del poder. A lo largo de esta vía se localizan las mejores muestras del nuevo arte románico peninsular, detrás de las cuales está la mano de grandes monarcas, obispos y abades.

Entre los grandes hombres patrocinadores del románico hispano destaca la figura de Diego Gelmírez, prelado de Santiago de Compostela, e introductor en su catedral de las novedades del románico pleno de forma pionera en el occidente hispano.

La fase románica de la catedral compostelana se inicia en la década de 1070, con el objetivo de construir una gran iglesia sobre la tumba del venerado apóstol, acorde con las nuevas tendencias. Al contrario de lo acostumbrado, el proceso constructivo, dilatado entre 1070 y 1220 aproximadamente, está bien documentado gracias a las referencias al mismo recogidas en la Historia Compostelana y el Códice Calixtino, cuyos autores vivieron de forma más o menos directa el contexto de la obra. El primer promotor fue el obispo compostelano Diego Peláez, que ordenó mantener el santuario originario durante la reforma. Cuando éste es destituido se paraliza la construcción, cuyo proyecto, no obstante, parece que ya estaba muy avanzado. Poco después Diego Gelmírez es nombrado obispo, dando un gran impulso a la obra gracias a la concesión regia en 1107 del privilegio de la acuñación de moneda a Santiago. Si, como se desprende de la documentación, en 1112 se pudo demoler la basílica prerrománica, en esta fecha debía estar rematado el crucero y avanzados los primeros tramos de las naves hacia el oeste. En 1122 se fecha la conclusión provisional del templo, del que faltarían la fachada occidental y el tramo contiguo a ella. Por último, será la intervención del Maestro Mateo la que concluya este último tramo y levante en la fachada el pórtico de la Gloria, ya en el románico tardío.

El proyecto armonizaba con un resultado de gran calidad todas las partes construidas: girola, tribuna, torres, etc., según las necesidades de las iglesias de

peregrinación. Es destacable el gran desarrollo de la cabecera, con una girola de siete tramos trapezoidales más otros cuatro en el tramo recto, sobre los que se articulan cinco capillas. Sobre el deambulatorio se disponía una tribuna, que se prolonga por todo el perímetro del templo sobre las naves laterales, contribuyendo al contrarresto de la nave central. Los otros elementos novedosos del edificio son las numerosas torres que se elevaban en la fachada occidental, sobre el crucero y transepto, según la reconstrucción propuesta de esta fase, que relacionaría el aspecto exterior del templo con el grupo de las iglesias de peregrinación francesas. Todo ello ha llevado a atribuir el proyecto incial a dos maestros que mencionan las crónicas, Bernardo y Roberto, posiblemente franceses y formados en la tradición postcarolingia, que aplicaron en esta obra unas técnicas y una ornamentación puestas al día. En el interior del templo se aprecia el sentido plástico del románico pleno europeo en la articulación espacial. Bajo el altar mayor se dispondrá la cripta relicario del apóstol, a la que podían acercarse los peregrinos sin interrumpir el culto gracias a la prolongación del deambulatorio por los brazos del transepto. La función de la tribuna elevada no se puede asegurar, pero quizá respondiera a la necesidad de acoger a los fieles en las grandes fiestas litúrgicas y a la función de tránsito privilegiado de obispos y canónigos. Los muros de la nave central presentan, por lo tanto, dos alturas: la inferior cuenta con arquerías de medio punto que apoyan en pilares con columnas adosadas y la superior se constituye por la tribuna, abierta a la nave por vanos bíforos enmarcados por un arco ciego que genera una suerte de tímpano. La considerable elevación de la nave central se reforzaba por la prolongación de las columnas desde el pavimento hasta los arcos fajones de la bóveda de cañón. La iluminación era indirecta y reforzada por la linterna elevada sobre el crucero.

Un programa escultórico de semejante calidad enriquecía este gran empeño artístico, tanto con el conjunto de capiteles del interior como con los abigarrados relieves de las dos fachadas del transepto, fechados en torno al año 1100. De las tres portadas monumentales que tenía la catedral, sólo se conserva la llamada de Platerías, que da acceso al brazo sur del transepto, y que nos ha llegado muy rehecha mediante la recolocación de relieves procedentes de la portada de la Azabachería o *Francígena*. Fue proyectada según un esquema clásico, en dos alturas. La inferior presenta dos accesos con arquivoltas de medio punto con los tímpanos decorados, y un segundo piso de ventanas polilobuladas sobre un espacio intermedio con un tejaroz que cobija canecillos esculpidos. La decoración invade todos los elementos murales y ésta constituye la primera gran fachada monumental del románico pleno hispano con un programa iconográfico completo. El Códice Calixtino describe con gran detalle la iconografía y significado de los relieves de ambos tímpanos, que representan la tentación del Señor y los ciclos de la Infancia y Pasión de Cristo de una forma algo caótica. Algunos de los relieves proceden de la llamada puerta Francígena o francesa, como el rey David, que forma parte del ciclo veterotestamentario referido a la Redención que se pareaba en este acceso con el dedicado a la Creación. Se distinguen diferentes manos en la labor de estas portadas a lo largo de los inicios del siglo XII. Uno de los relieves más llamativos del conjunto es el de una mujer que sostiene el cráneo de su amante,

como recordatorio moral del castigo de los pecadores. A los traslados de piezas que tuvieron lugar ya en la plena Edad Media en estas portadas se sumaron las alteraciones sufridas con la construcción de la nueva fachada norte del crucero en el siglo XVIII.

Las entradas de la puerta Francígena se mencionan de nuevo en el Códice Calixtino, que permite aproximarnos a su estructura original. Su denominación responde a su uso por los peregrinos franceses, pero también se la conocía como puerta del Paraíso, por abrirse al gran atrio de la catedral con este nombre, y puerta de la Azabachería, como ya mencionamos. Sus dos portadas estaban flanqueadas por ricas columnas de mármol entorchadas, decoradas con amorcillos envueltos en tallos vegetales, que traslucen la influencia de los sarcófagos paleocristianos. La multitud de imágenes que componían esta fachada estaban presididas por el Cristo en Majestad que está hoy en la puerta de Platerías, junto a otros relieves como los de Adán y Eva.

Durante la primera mitad del siglo XII la influencia de la catedral de Santiago se hace visible en algunas catedrales gallegas como las de Tuy y Lugo.

La capital de la monarquía leonesa conserva uno de los principales centros de creación del románico hispano: la iglesia de San Isidoro de León, cuya historia constructiva, vinculada al patrocinio regio, es compleja y dilatada en el tiempo. El rey Alfonso V a principios del siglo XI reedificó un templo anterior dedicado a san Juan Bautista y san Pelayo, destruido por Almanzor, creando en él un monasterio y un cementerio real de planta rectangular dispuesta en la parte occidental del templo. Su hija la reina Sancha, esposa de Fernando I, reformó esta iglesia al modo de la arquitectura asturiana, con tres naves y tres capillas de testero recto. En 1063 se trasladaron a este edificio desde Sevilla las reliquias de San Isidoro, cambiando entonces la advocación por la actual.

Su parte más antigua es el mencionado panteón regio, cuya planta cuenta con antecedentes en la arquitectura funeraria altomedieval hispana, como la desaparecida iglesia de Santa María del Rey Casto, en la catedral de Oviedo, panteón de los reyes asturianos. Se divide en nueve tramos dispuestos a los pies de la actual iglesia, como la torre-pórtico de la iglesia abacial de Saint-Benoit-sur-Loire, y ambas presentan dos pisos, al sobreponer una tribuna abierta al interior de la nave central. La ornamentación escultórica de sus capiteles interiores sigue de cerca la nueva plástica del románico pleno, con un gran desarrollo iconográfico cuyos temas se adaptan al espacio funerario en el que se ubican, como es el caso de la Curación del leproso y la Resurrección de Lázaro.

El epitafio de Doña Urraca, fechado en el año 1101, alude a su mecenazgo en la ampliación del templo, y esta fecha se corresponde con las trazas del edificio leonés. Tras esta fase serán Alfonso VII (1126-1157) y su hermana Doña Sancha los que impulsarán el remate de la obra, consagrada en 1149. La iglesia presenta una planta de tres naves, separadas por pilares cruciformes, y un acusado transepto, al que se abren tres ábsides, sustituido el central por un gran presbiterio gótico. Pero las huellas en la fábrica del templo parecen indicar un replanteamiento a partir de un edificio sencillo de planta basilical sin crucero, al que se añadiría después el transepto, modificando las dimensiones de las naves, a medida que

se derribaba parte de la fábrica prerrománica del edificio anterior. Las cubiertas combinan las bóvedas de aristas de las naves laterales con la de cañón central y las irregularidades de los apoyos sugieren que esta solución no era la del proyecto original. Las naves se separan por una arquería sobre la que se dispone un cuerpo de vanos limitado por dos líneas horizontales de *taqueado*, sin tribunas.

El flanco meridional conserva las dos portadas monumentales del templo: la puerta del Cordero y la del Perdón, cuya escultura remite a la tradición cristiana primitiva de la Antigüedad Tardía. La primera se flanquea por los relieves de los patronos, san Pelayo y san Isidoro y se relaciona plásticamente con los talleres escultóricos de Compostela. Representa una iconografía muy vigente en la Edad Media Hispana: el Sacrificio de Isaac y el Cordero apocalíptico encerrado en una mandorla portada por ángeles, referencia a la Redención. La puerta del Perdón, algo posterior, se relaciona con la portada de Miégeville de San Saturnino de Toulouse y con la de Platerías de la catedral compostelana. En su tímpano se esculpen el Descendimiento, la Resurrección y Ascensión de Cristo y a los lados de la portada se disponen las estatuas de san Pedro y san Pablo.

La iglesia de San Isidoro de León ha tenido repercusiones en numerosos edificios románicos asturianos y leoneses, como el monasterio de San Pedro de las Dueñas, en Tierra de Campos, la *Torre Vieja* de la catedral de Oviedo, fechada en torno al año 1100 y adosada al brazo sur del transepto, y la iglesia zamorana de Santa Marta de Tera (ca. 1129), patrocinada en acción de gracias por Alfonso VII.

Sobre la datación de la emblemática iglesia palentina de San Martín de Frómista no existe acuerdo, fechándose el inicio de las obras en los años 1066 y 1100 por distintos investigadores. El templo sufrió una agresiva restauración historicista a comienzos del siglo XX, que ha alterado sustancialmente su exterior. Presenta una planta basilical de tres naves separadas por pilares cruciformes y tres ábsides semicirculares. Sobre el crucero se dispone un cimborrio octogonal que alberga una cúpula sobre trompas y las torrecillas circulares de la fachada remiten a la arquitectura carolingia. La escultura de los capiteles del interior se inspira en el sarcófago de Husillos, conservado en el Museo Arqueológico Nacional. El dinamismo de las figuras y el modelado de los cuerpos remiten a la decoración de la catedral de Jaca, pero estas analogías y otras transpirenaicas, como las establecidas con San Saturnino de Toulouse, pueden deberse a su mismo foco de inspiración en el arte tardorromano. Los capiteles de tipo corintio desarrollan temas vegetales, zoomorfos, una serie de escenas del Antiguo Testamento, como el Pecado Original, de carácter moralizante, y fábulas, junto a otras iconografías de difícil interpretación.

La renovación monástica impulsada por Alfonso VI con el apoyo de obispos y abades de tierras burgalesas da lugar, durante el último cuarto del siglo XI, a una renovación que sustituye las viejas reglas hispanas por la benedictina, a través de la reforma de Cluny. Estos monasterios renovados serán receptores de las primeras corrientes del románico pleno en la zona, como San Salvador de Oña, San Pedro de Cardeña, San Pedro de Arlanza y Santo Domingo de Silos. El antiguo monasterio de Silos, fechado en el siglo X, fue ampliado con tres naves y tres ábsides durante el abadiato de Domingo (1041-1073), en una distribución espacial

acorde aún con la liturgia hispana. Tras la santificación y enterramiento de este abad en el claustro, otro abad de nombre Fortunio impulsó una nueva campaña, consagrando la nueva iglesia en 1088 bajo la advocación de Santo Domingo. Esta última reforma daría lugar a una planta semejante a la de Frómista. En el primer tercio del siglo XII, al aumentar la comunidad, se hizo necesario acrecentar la zona de la cabecera, en la que se construyó un transepto con dos absidiolos. De época medieval solo queda su brazo sur, en el que se abre la puerta de las Vírgenes, que comunica con el claustro. Por último, en la segunda mitad de la centuria se prolongan las naves hacia el oeste y en 1750 el templo medieval fue sustituido por una nueva iglesia proyectada por Ventura Rodríguez.

La mejor muestra del esplendor del románico silense, y una de las mejores del europeo, es su claustro, construido al sur de la iglesia con planta ligeramente trapezoidal. Se inició a fines del siglo XI, pero el segundo piso no se terminaría hasta el siglo XIII. La primera campaña se ha fechado entre 1095 y 1108. A partir de este momento se continuarán las obras hasta cerrar todas las pandas y ya en época tardorrománica se llevará a cabo la renovación escultórica, que a partir del año 1200 se centrará en el claustro alto, con una factura más modesta.

En la actualidad se conservan muy pocos vestigios de las dependencias claustrales. La sala capitular, abierta a la galería por una arquería, datada a principios del siglo XII, es la más antigua del románico español. Sobre ella se situaba el dormitorio y del refectorio sólo queda la estructura perimetral. Según el esquema más extendido, la panda occidental acogía una *cilla* o almacén, de planta rectangular, cubierta con bóveda de cañón apuntada.

El conjunto escultórico del claustro se considera, junto con el de Moissac, el más temprano del románico europeo. La primera campaña proyecta la arquería inferior, con una columnata de doble fuste rematada en capiteles pareados. En cada uno de los cuatro machones de las esquinas del claustro se esculpen dos relieves monumentales, que aportan la mayor originalidad del mismo. Desarrollan los temas del Árbol de Jesé, la Anunciación, el Descendimiento de la Cruz, el Santo Entierro, Jesús y los discípulos de Emaús, la Ascensión, el Pentecostés y la Duda de Santo Tomás. Salvo los dos primeros, fechados en el románico tardío, el resto corresponden a los años 1100-1125, datación muy temprana para el dinamismo y monumentalidad de los personajes, realzados en ocasiones por marcos arquitectónicos, que introduce las líneas de composición diagonales. La talla de los capiteles de esta primera fase y su imaginario testimonian la maestría de los escultores, que trabajan la piedra con un detalle propio de las artes suntuarias. En ellos aparecen animales fantásticos –arpías, grifos, centauros, sirenas-, que remiten a los textiles y la eboraria oriental.

La influencia de esta primera etapa del arte silense se hace notar en los templos más meridionales de Castilla relacionados con el monasterio de Santo Domingo.

En el territorio oriental peninsular, en tierras aragonesas, se encuentra otro de los referentes hispanos y europeos del románico pleno: la catedral de Jaca, iniciada en la década de 1070-1080. Esta ciudad adquirió gran prosperidad económica gracias a la protección de Sancho Ramírez (1063-1094) y a su condición de centralizadora del comercio con las tierras septentrionales a través de

los Pirineos. Pocos años después del comienzo de la obra catedralicia algunos templos cercanos ya acusaban su influencia, como Santa María de Iguácel, Santo Domingo de Silos, San Pedro de Arlanza y San Martín de Frómista.

El templo presenta una planta de tres naves separadas por pilares alternados con columnas, y tres ábsides semicirculares. A los pies, un pórtico de doble tramo soportaba una torre, reiterando modelos postcarolingios. Sobre el crucero se eleva un cimborrio octogonal, que oculta una cúpula nervada sobre trompas, solución enraizada en la tradición hispana.

La plástica de articulación mural del románico pleno se aprecia en el muro exterior del ábside meridional, recorrido por columnas que arrancan del zócalo en el que un alero cobija una hilera de canecillos esculpidos. Los vanos de medio punto, la cornisa del alero y la línea de prolongación de las importas se realzan por un guardapolvo de taqueado, que se califica de *jaqués* cuando se aplica a otros edificios del románico hispano. Los capiteles, metopas y canecillos de la cabecera despliegan un rico repertorio ornamental a base de florones, felinos, águilas, protomos, etc. El mayor interés plástico e iconográfico de la portada sur lo presentan sus capiteles, esculpidos con el Sacrificio de Isaac y Balaam en la burra detenido por el ángel, cuyo volumen remite a modelos tardorromanos, como se ha señalado para algunos capiteles de Frómista y Toulouse de fines del siglo XI, cuyas analogías son evidentes. En ellos el escultor se recrea en el modelado de los cuerpos y en perfeccionar la captación del movimiento sin problemas para adaptarlos al marco arquitectónico. En el pórtico de traza moderna que protege esta portada se reutilizaron una serie de capiteles románicos, procedentes de distintas partes del templo y ejecutados por diferentes manos, que se ligan a modelos italianos. En la portada de los pies del templo se esculpe el conocido tímpano jaqués, anterior a los de Toulouse, en el que se labra un crismón inscrito en una rueda, flanqueado por una pareja de leones afrontados que someten a un hombre postrado, un basilisco y un oso, símbolos de muerte, en un tema alusivo a la Redención. La simbología se describe por un epígrafe que reza: *Imperium mortis conculcans est leo fortis*. Los leones se presentan aquí como testimonio de Cristo resucitado y misericordioso. Otra interpretación posible de esta iconografía es una exhortación a la penitencia a la entrada al templo.

La evolución de este románico jaqués se puede seguir en la iglesia del castillo de Loarre, el monasterio de San Juan de la Peña, los tímpanos esculpidos de San Pedro el Viejo de Huesca y el sarcófago de Doña Sancha (1076-1096).

En el campo de la imaginería románica, escasa en el románico pleno, las tallas más numerosas son las del Crucificado correspondiente al modelo de los Cristos Gloriosos o Majestades, en los que se representa a Cristo clavado en la cruz vivo y vestido, con los ojos abiertos como símbolo de su triunfo sobre la muerte. El ejemplo más representativo conservado en la Península es el Crucificado Batlló, fechado a mediados del siglo XII.

Si bien en el campo arquitectónico Cataluña no aporta grandes novedades, la pintura mural plenorrománica hispana y europea condensa en este territorio algunos de sus mejores ejemplos, sobre todo procedentes de la zona pirenaica, conservados la mayoría en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Estos frescos

denotan la corriente bizantinista llegada de Italia, con un dibujo muy lineal, una variada policromía y una tendencia a las formas geométricas y a la abstracción. La mayor parte de estos frescos se ubicaban en los ábsides, con el predominio del *Pantocrátor* rodeado por el Tetramorfos, querubines y arcángeles que ensalzan su carácter divino.

Entre las pinturas más tempranas debemos destacar las de San Quirce de Pedret y Bohí, fechadas, con ciertas reservas, en el último cuarto del siglo XI.

A lo largo de la primera mitad del siglo XII trabajan dos maestros en la decoración de San Pedro de Sorpe, iglesia en la que se representan, siguiendo prototipos iconográficos bizantinos, la Virgen *Theotokos* y la Anunciación, mediante figuras estilizadas y un cromatismo brillante y delicado.

El año de consagración de 1123 sirve de referencia para la datación de dos de los mejores conjuntos pictóricos del románico hispano: San Clemente y Santa María de Taüll. Los frescos de San Clemente decoraban el ábside con un grandioso *Pantocrátor* sobre un arco que simboliza el universo, inscrito en la mandorla. Está flanqueado por el alfa y el omega, y bendice con una mano mientras sujeta el Libro abierto en la otra, en el que puede leerse: *Ego sum lux mundi* (*yo soy la luz del mundo*). En un registro inferior se disponen los apóstoles y la Virgen dignificados por arcos. La imagen de Cristo, definida con una brillante paleta de colores, se acerca notablemente a la iconografía bizantina. La firmeza de las líneas de su rostro, cuyos rasgos muestran una total simetría a partir del eje central, nos remite a un maestro de altísima calidad, autor del rostro cristológico más famoso del románico hispano. Los tonos ocres, rojos y azules se encierran por gruesas líneas negras y contrastan con la luminosidad del blanco. En el arco triunfal se representa a la Virgen bendiciendo y el cordero apocalíptico. Finalmente, los muros laterales acogen la parábola moralizante del rico Epulón y el pobre Lázaro.

El conjunto es la obra genial de un pintor cuya filiación no ha podido asegurarse, más allá de los bizantinismos y relación con Italia, pero sus repercusiones superan el ámbito catalán para extenderse por Aragón y Castilla. Por su parte, en la iglesia de Santa María de Taüll se distinguen varios talleres. El de mejor calidad decoró el ábside con la imagen de la Virgen con el Niño en su regazo, acompañados de los Reyes Magos como símbolo de la universalidad del mensaje de Jesús e identificados con sus nombres. En el registro intermedio se dispone el apostolado bajo una arquería y en el nivel inferior un friso de medallones y monstruos, símbolo de los vicios.

En Castilla se conservan menos vestigios de pintura románica, pero contamos con destacados ejemplos, como los frescos de la ermita de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia), y el conjunto de San Baudelio de Berlanga (Soria), conservadas, en parte, en el Museo del Prado. En Berlanga la pintura cubría todo el espacio interior del templo, incluida la tribuna, distinguiéndose dos campañas decorativas: una a fines del siglo XI, en la que destaca una escena cinegética de inspiración tardorromana realizada en un tono rojizo brillante, y la segunda en torno a 1120-1130. Por su parte, en Maderuelo la bóveda del ábside acoge el Pecado Original y la Majestad, fechadas en el primer cuarto del siglo XII y próximas a la pintura catalana. El Museo de la catedral de Jaca alberga el ciclo pictórico

procedente de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés, el más extenso románico conservado en territorio hispano, que sigue una composición a modo de secuencia narrativa en registros horizontales superpuestos, semejante a las pinturas de época carolingia de San Juan de Müstair. El programa desarrolla la historia de la Redención en los muros laterales del templo, mientras que la bóveda del ábside estaba presidida por una gran imagen de Cristo.

En la primera mitad del siglo XII se fecha el ciclo pictórico del panteón real de San Isidoro de León, obra cumbre de la pintura románica hispana desde el punto de vista técnico e iconográfico. En las bóvedas se despliega un programa redentor acorde con la función funeraria del espacio, que empieza con la Anunciación y concluye con la Crucifixión. La escena del Anuncio a los Pastores constituye una obra de referencia en la pintura románica europea, con un paisaje reducido al máximo y el empleo de tonos ocres y azules que destacan sobre un blanco brillante. Sus delicadas líneas parecen remitir a modelos tardorromanos. La *Maiestas Domini* aparece en la mandorla rodeada de los evangelistas y el intradós de uno de los arcos del panteón se decora con el calendario agrícola mejor conservado del románico hispano. En él las representaciones de los meses del año se inscriben en círculos y se identifican con rótulos. Este tema vuelve a aparecer en el arco triunfal del pequeño monasterio de San Pelayo de Perazancas (Palencia), que se acerca a la pintura monumental poitevina.

Por lo que respecta a la miniatura, los talleres hispanos de la segunda mitad del siglo XI se adaptan a la iconografía y plástica románica europea, pero manteniendo la producción de los viejos comentarios del Apocalipsis: los Beatos. En el escritorio de Santo Domingo de Silos, durante los años finales del siglo XI y principos de la centuria siguiente, se produce el Beato de Silos, que incluye una curiosa representación infernal de composición centrífuga, inscrita en un marco tetralobulado. En este mismo género, el Beato de Burgo de Osma, datado en 1086, muestra una cuidada representación del Apocalipsis. Una de las obras miniadas más ricas del Románico pleno hispano es el Libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo, encargado por el obispo Pelayo en el primer tercio del siglo XII para poner por escrito una serie de donaciones regias a la sede asturiana. Estos documentos se acompañan de ilustraciones a toda página en las que aparecen representados los reyes donantes, obispos y toda una serie de motivos ornamentales, en una brillante gama cromática, digna de un taller de gran calidad. En la miniatura del testamento de Alfonso II el Casto, el artista ha representado en dos registros lo que parece ser el arca de las reliquias sobre el rey orante, acompañado de la Virgen y san Miguel. Por las mismas fechas se ejecutaban los tumbos de la catedral de Compostela, que también incluyen las efigies de los regios protectores de la sede gallega, como Ordoño II, inspirados en los viejos modelos áulicos tardorromanos, extendidos por los reinos europeos a partir de los talleres carolingios y otonianos.

En el capítulo de las artes suntuarias los reinos hispanos contaban, como ya vimos, con destacadas piezas adscritas al primer románico. Siguiendo esa tradición se ejecuta al inicio del románico pleno el arca relicario de San Millán de la Cogolla, muy alterada con el paso del tiempo, cuyo alma de madera se cubría con una serie de placas de marfil clavadas a la misma, que desplegaban uno de los mejores

ciclos de la iconografía hagiográfica del momento: la vida de San Millán. Entre las escenas talladas se incluyen los participantes en todo el proceso de ejecución de la arqueta: promotor, mecenas, mentor intelectual y artesanos trabajando, por lo que constituye un magnífico documento social del momento. Uno de los elementos más valiosos que nos han llegado con el arca es el tejido de seda roja que cubre su interior, elaborado posiblemente en los talleres taifas de Almería antes del año 1067. En torno al año 1063 se fecha otra arqueta relicario, conservada en el tesoro de San Isidoro de León. En ella sobre la estructura de madera se aplican láminas de plata repujada que representan escenas alusivas al Génesis con un estilo muy expresivo y epígrafes descriptivos de los distintos pasajes.

Sin duda una de las piezas de orfebrería románicas más destacadas del territorio hispano es el Arca Santa de las reliquias, custodiada en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo. Se ha fechado tradicionalmente en torno al año 1075, cuando el rey Alfonso VI protagoniza su solemne apertura, de la que se conserva el acta que describe las numerosas reliquias que albergaba en su interior. Pero más recientemente se ha propuesto retrasar su cronología hasta época del obispo Pelayo, en el primer tercio del siglo XII. Está fabricada con alma de madera de roble cubierta de láminas de plata repujada y cincelada. Los bordes del frente y los laterales se recorren por un epígrafe cúfico nielado. El frontal se organiza a manera de altar, con la *Maiestas Domini* en el centro y los doce apóstoles situados bajo arquerías en dos registros superpuestos. Los laterales representan escenas de la vida de Cristo, con numerosas inscripciones que identifican a los personajes. La filiación artística de esta obra ha sido muy discutida y se han propuesto para su factura fuentes miniadas anglonormandas de fines del siglo XI.

Entre las escasas artes textiles del románico hispano, la pieza más importante desde el punto de vista técnico e iconográfico es el tapiz de la Creación, fechado a principios del siglo XII y conservado en la catedral de Gerona. Se trata de un bordado de lana de gran tamaño, del que ha llegado hasta nosotros sólo la parte superior. Su rica iconografía se distribuye a partir de un círculo que aloja la imagen de un Cristo triunfante, de tipo bizantino, alrededor del cual se dispone un segundo anillo dividido en ocho escenas del Génesis. El tapiz se enmarca en una cenefa que en su ángulo noroeste representa imágenes relativas al año junto a las cuatro estaciones y otros personajes veterotestamentarios, junto a los ríos del Paraíso, los vientos, el Sol y la Luna. Las fuentes iconográficas del tapiz de la Creación se han buscado en modelos cosmográficos antiguos y parece que la pieza fue elaborada por un taller local.

3.5 La diversidad del románico pleno en Italia

La Italia de fines del siglo XI presenta una compleja situación política y territorial. El papado hace sentir su autoridad en torno a Roma, mientras el norte se divide en numerosos señoríos. En la Italia meridional, libre del poder musulmán, y desde fines del siglo XI también del bizantino, se establecerá el reino normando en Apulia y Sicilia. Finalmente, el movimiento comunal fragmentará aún más

el territorio, creándose repúblicas independientes como Venecia, Génova, Pisa y Luca, que constituyen auténticas ciudades-estados.

En la Italia del norte San Ambrosio de Milán es uno de los templos cuyo conservadurismo arquitectónico más va a influir en los edificios de su entorno. A lo largo del siglo XI el templo altomedieval sufrió grandes modificaciones, como la construcción de un gran ábside sobre la cripta y la adopción de la forma escalonada de su cabecera, siguiendo la tradición europea. Se construyeron tribunas sobre las naves laterales, que se cubren con bóvedas de aristas, mientras en la nave central se emplean bóvedas de ojivas, sustentadas por pilares compuestos que alternan con pilares sencillos. En 1140 se construyó un atrio porticado delante de la fachada, de recuerdo paleocristiano y carolingio, que da acceso al templo por un elegante nártex con tribuna. Las experiencias constructivas de San Ambrosio se trasladan a San Segismundo de Rivolta d'Ada, construida en piedra y de arquitectura mucho más modesta.

San Miguel de Pavía, reconstruida tras el terremoto de 1117, acusa la influencia ambrosiana en el sistema de abovedamiento. Pero sin duda el elemento más destacado de esta iglesia es la exquisita organización de su fachada occidental, que se ordena en tres grandes partes divididas por haces de columnillas que recorren la totalidad del muro. Las portadas y vanos se disponen en orden decreciente de abajo a arriba formando una composición triangular y el conjunto se remata por una ligera galería de arquillos de medio punto sobre columnas que se adapta a la forma del tejado. Esta misma articulación se encuentra en las iglesias de San Pietro in Cel d'Oro y San Teodoro, ubicadas en la misma ciudad y tuvo una amplia trascendencia por tierras renanas.

El conservadurismo planimétrico está presente igualmente en San Zenón de Verona, comenzada en 1125 y concluida en 1178. Muestra una clásica estructura basilical, con paños lisos entre el cuerpo de ventanas y las arquerías de las naves. Cubre con armadura de madera. El tramo correspondiente al transepto, unido al contiguo a la capilla mayor, forma un presbiterio elevado de tipo lombardo al que se asciende por escalinatas situadas en las naves laterales, que se cruzan a modo de puente, para formar otra gran escalinata descendente que da acceso a la cripta ubicada bajo el presbiterio. Esta cripta se comunica visualmente con la nave central mediante tres grandes arcos, pudiendo contemplar desde este espacio subterráneo la liturgia. Esta división espacial constituye el ejemplo más desarrollado y monumental de sus antiguos modelos de cripta y presbiterio elevado, presentes en la vieja basílica de San Pedro (hacia 600), San Apolinar in Classe de Rávena (siglo IX) y San Ambrosio de Milán (hacia el 940), todos ellos templos de peregrinación. La fachada muestra unas proporciones armoniosas, con ornamentación relivaria en mármol cerca de la portada, que se fecha hacia 1140 y se atribuye a Niccoló y Guglielmo. Destacan igualmente sus puertas de bronce y su célebre torre, elevada al sureste de la cabecera, reconstruida en el año 1178.

Los contactos con el románico borgoñón y germánico también se manifiestan en Italia, aunque limitándose a algunos aspectos ornamentales. Una de las grandes preocupaciones de los arquitectos italianos era evitar la gravidez de los muros lisos mediante el empleo de cornisas, arcos e impostas, como se aprecia en la fachada

de la catedral de Módena, iniciada en el año 1099. Esta ciudad debe entenderse en un ambiente combinado toscano-lombardo, ya que estaba entre los dominios de la condesa Matilde de Toscana y por tanto, entraba en el área de influencia de esta región. En Módena, el conjunto de la fachada se completa con un pórtico que protege la portada central, en el que las columnas apoyan en leones, animales que en el mundo antiguo protegían las puertas. Remata la fachada un rosetón, obra ya gótica y al norte del transepto destaca la llamada torre Ghirlandina, de tipo lombardo, con un chapitel gótico. Cuando en 1106 tiene lugar la primera consagración de la catedral, el maestro Lanfranco sólo había edificado la cripta, en la que depositaron las reliquias del santo obispo Geminiano. La planta contaba con tres naves, transepto alineado y tres ábsides cortos, y recuerda a las de San Miniato y San Nicolás por sus cuatro grandes tramos dobles, separados por columnas.

Aunque sus obras comenzasen en la primera mitad del siglo XII, las catedrales de Piacenza y Parma concluirán las partes más representativas de sus fábricas en la segunda mitad de este siglo y en los primeros años del siguiente. Hacia 1122 se comenzó la construcción de la catedral de Piacenza, proyectándose una planta de tres ábsides escalonados y tres naves, a las que se añadiría, en el tercer cuarto del siglo XII, un transepto de tres naves rematado en un absidiolo, según el modelo de la catedral de Pisa. La nave cubre con bóvedas de crucería y una de perfil octogonal sobre trompas se eleva sobre el crucero. La fachada repite el modelo de la de Módena, como el interior, en el que se incorpora una falsa tribuna y sobre ella el cuerpo de vanos.

El conjunto de la catedral y el baptisterio de Parma, responde al interés de las comunas italianas por manifestar su poder una vez conquistada su independencia. Después del terremoto de 1117 se lleva a cabo la reconstrucción del templo con la asimilación de influencias transalpinas, patentes sobre todo en la cabecera. Su planta incluye un crucero lobulado sobre una gran cripta del mismo perfil que le sirve de sustento, siguiendo un modelo utilizado en Spira, Acqui y Bari. La fachada hace patente el espíritu lombardo, y se resalta por una marcada cornisa y una galería escalonada. Por debajo de ella se disponen dos pisos de galerías abiertas y las tres portadas, protegida la central por un pórtico destacado del muro sobre el que asienta una tribuna.

En la cripta se reutilizaron columnas de edificios anteriores. Al suroeste de la catedral se erigió el baptisterio, a modo de torre octogonal, en ladrillo y piedra, iniciado en el siglo XII pero concluido en la centuria siguiente. Sobre el primer piso macizo se disponen otros cuatro, abiertos en galerías adinteladas sobre columnas, que recuerdan a las de la catedral de Pisa y la parte superior se remata con otro piso de arquerías ciegas y pináculos sobre los contrafuertes de las esquinas. Sus portadas están ricamente esculpidas por el maestro Antelami, tratado en el capítulo correspondiente al románico tardío.

En el campo de la plástica románica italiana la obra del maestro Wiligelmo inicia una concepción diferente de la relivaria monumental. A través de la rica iconografía, la escultura de las fachadas transmite un completo mensaje dogmático-catequético, modelo para la organización del imaginario de las portadas románicas francesas e hispanas, que introducen recursos comunes, como la

ubicación de las figuras bajo arquillos. Wiligelmo trabaja en la catedral de Módena entre 1110 y 1120, como escultor-arquitecto, o escultor-maestro de obras. Los relieves marmóreos de la fachada desarrollan un completo ciclo iconográfico del Génesis, con la Creación de Adán, la Creación de Eva y el Pecado Original. Sus esculturas, de acusado relieve y formas redondeadas, acusan una gran gestualidad. Como testimonio de la genialidad del maestro se grabó un epígrafe en latín en el pórtico.

Las semejanzas que se han señalado entre la escultura de Wiligelmo y la de la Aquitania francesa, especialmente de la escuela de Toulouse, son fruto, como en otros casos del románico europeo, de la fuente de inspiración común para todas ellas: las esculturas tardorromanas, especialmente los sarcófagos. Por otro lado, el carácter intelectual del maestro italiano queda patente asimismo en los abundantes epígrafes, que explican el sentido cristiano de las imágenes a través de sus prefiguraciones mitológicas. El tono culto de estos relieves de las llamadas puertas del Príncipe y de la Peschería de la catedral de Módena se refuerza por el empleo por parte de Wiligelmo de fuentes clásicas, medievales artúricas y de los *fabliaux* franceses.

Entre los seguidores de Wiligelmo debemos destacar al maestro Niccolò, cuya obra se puede seguir por Piacenza, en la abadía de San Michele (ca. 1120-1135), en el valle de Susa, y en Ferrara y Verona a lo largo del segundo cuarto de siglo.

En la Italia central no se construyeron edificios novedosos en el románico pleno, a excepción del conjunto pisano. En esta ciudad y en Florencia, a la tradición clásica y la buena técnica constructiva, se suma la calidad de la piedra y las posibilidades ornamentales que ofrece el uso del mármol. Estos elementos permitirán el enriquecimiento plástico de los muros al emplear recursos cromáticos y esculturas decorativas; estas últimas alcanzan su máximo apogeo con la representación de la figura humana, a partir de los modelos del arte antiguo. Los dos grandes centros de creación escultórica serán Pisa y Roma.

Tras la batalla de Palermo contra los musulmanes (1063), Pisa desarrolló su hegemonía por las tierras del Mediterráneo occidental durante más de un siglo. El botín obtenido permitió el inicio de la construcción de la catedral, en un amplio espacio libre, en el que más tarde formaría uno de los más destacados conjuntos arquitectónicos del arte medieval europeo con la construcción de un baptisterio exento (desde 1152), una torre campanario (desde 1173) y un camposanto (desde 1278).

El templo fue proyectado por un arquitecto llamado Buscheto, que inicia las obras en 1089. Aprovechando la presencia del papa en 1118 se consagra de forma provisional la iglesia. Pese a que se conserva bastante documentación sobre el proceso constructivo, las sucesivas intervenciones acometidas ya en la misma época románica complican su lectura cronológica. La catedral de Pisa muestra en la actualidad una estructura ligera y elegante, pese a la rotunda volumetría de sus naves, transepto tripartito y cimborrio. El primer templo adoptó una planta cruciforme de cinco naves y transepto tripartito, en cuyo centro se eleva una gran cúpula. En cada extremo de la cruz se dispusieron tres ábsides. Una de las

hipótesis sobre la fachada actual del templo sugiere que fue rehecha hacia 1250 reutilizando materiales de la anterior del siglo XII, tras la prolongación de las naves hacia el oeste por otro arquitecto, llamado Rainaldus. Se configura a modo de gran fachada-pantalla con cuatro pisos de arquerías, que aligeran el muro y remiten a las formas lombardas. Esta sensación de ingravidez se refuerza por la configuración de su piso inferior mediante grandes arquerías ciegas apoyadas en columnas adosadas, que muestran un rico revestimiento de mármoles polícromos, inspirados seguramente en los edificios romanos o florentinos. En este conjunto destacan como elementos característicos de la escuela pisana la inclusión de unos rombos rehundidos en los tímpanos de esos arcos ciegos. La nave alberga ligeras columnas de tipo romano en las arquerías, y sobre ellas tribunas abiertas en vanos bíforos. Los muros se decoran mediante el empleo de la característica bicromía de franjas horizontales, tan reiterada en la arquitectura románica y gótica toscana. El baptisterio, proyectado por Diotisalvi, se comienza a construir en 1152, con planta circular cubierta por una cúpula cónica. Este modelo hunde sus raíces en la arquitectura martirial de Jerusalén, como la Rotonda del Anástasis, edificio familiar para los pisanos, dado que su marina transportaba cruzados y peregrinos por esta época. Durante el siglo XIII el exterior se reforma con una decoración gótica en la que colaboró Nicola Pisano. Completa el conjunto catedralicio pisano el célebre «campanile», que es una torre de planta circular, envuelta en galerías caladas por arcos de medio punto de mármol de Carrara, semejantes a las de la fachada del templo. Su construcción se adscribe ya al románico tardío, iniciada en 1173, y se interrumpió por el hundimiento de los cimientos para concluirse a mediados del siglo XIV, momento en que se remata con el cuerpo de campanas. La ligereza que le confiere esta delicada articulación mural se enriquece con el contraste del mármol verde y banco.

La decoración polícroma de los mármoles pisanos se reproduce en Florencia, con una organización estrictamente geométrica en los muros y pavimentos, a base de casetones y losas encastradas. El mejor ejemplo de este tipo decorativo de la escuela florentina lo constituye la iglesia benedictina de San Miniato al Monte, reformada hacia el año 1090 a partir de un edificio previo. La fachada se ejecutó a lo largo del siglo XII y contrasta con la sencillez de la estructura arquitectónica. Es muy posible que San Miniato haya inspirado las fachadas de la abadía de Fiésole y la colegiata de San Andrés de Émpoli.

Y la misma ornamentación mural se aplicaría al exterior e interior del controvertido baptisterio de San Giovanni de la catedral de Florencia, cuya planta octogonal siguió la tradición paleocristiana.

La azarosa historia de la Roma altomedieval en su transición al románico no favoreció el desarrollo de una arquitectura de calidad y la actividad artística en la que fue en su día la capital del más grande imperio no fue destacable en la plena Edad Media. La reforma gregoriana fue aprovechada por el papado para volver a los ideales apostólicos, lo que trajo consigo un *revival* del arte paleocristiano de la Iglesia triunfante, patente en numerosos templos de la ciudad. Hacia el año 1100 se concreta este objetivo al iniciarse una fase de restauración artística impulsada por los papas. Entre ellos la labor de restauración de Pascual II en iglesias como

San Clemente (ca. 1100) y los Cuatro Santos Coronados (ca. 1099-1112), servirá de modelo para la arquitectura del Lacio, Umbría y la Campania. Calixto II (1119-1124) impulsa la restauración de Santa María in Cosmedin, con la construcción de un nártex con un cuerpo porticado saliente en el centro, testimonio de la arquitectura paleocristiana. A esta obra se suma la erección de una torre cuadrada, de siete pisos sobre otro inferior ciego, que constituye un tipo muy difundido en la Roma románica. Se trata de *campaniles* de ladrillo, cuyos muros se calan con arcos apoyados en columnillas de mármol, con cornisas salientes que articulan cada piso de la torre. Este esquema se reproduce, con mayor o menor fortuna, en numerosas iglesias romanas hasta el siglo XIII, como Santa María in Trastevere (1148), Santa Cecilia in Trastevere, San Giorgio in Velabro (1206), Santa Pudenziana (1206), Santi Giovanni e Paolo (1206), San Silvestre, San Lorenzo fuori le mura, San Alesio y Santa Maria Nuova. El interior de Santa María in Cosmedin alberga un pavimento de estilo *cosmatesco,* con diseño geométrico a base de embutidos polícromos con teselas de oro, frecuente en algunos templos restaurados en estos años en la ciudad. El nombre procede de la familia romana Cosmati, que prosperó después de 1150, trabajando esta técnica del *opus alexandrinum* aplicada a la decoración de claustros, púlpitos, canceles, candelabros pascuales, tronos, sepulcros, altares, etc.

En la Roma del siglo XII se formó una escuela de marmolistas –*magistri romani*–, que trabajaban indistintamente como arquitectos, escultores y decoradores, siempre empleando unas formas conservadoras. Su obra está presente así en claustros, pórticos, coros, pero también en el mobiliario litúrgico: ambones, tumbas, altares, etc. No obstante, su mejor labor escultórica se aplica a los candelabros, como el de San Pablo Extramuros, cuyo fuste se divide en registros superpuestos en los que se esculpieron escenas de la Pasión, Resurrección y Ascensión.

El cruce de culturas de la Italia meridional –latina, bizantina e islámica– dió lugar a una arquitectura particularmente exótica y bastante ajena a las corrientes artísticas del centro y del norte. La conquista de Bari por los normandos de Roberto Guiscard en 1046 acabó con el dominio bizantino en Italia. Décadas después fue conquistada Sicilia y en 1130 Roger II se coronó rey de la isla.

A fines del siglo XI se produce la penetración de elementos del románico lombardo en una de las iglesias más antiguas e importantes del sur de Italia: San Nicolás de Bari. Las reliquias de san Nicolás, obispo de Myra (Anatolia), se depositaron en una cripta en el año 1087. Sobre ella a lo largo del siglo XII se levantó la iglesia, que fue consagrada en 1197 y albergaba unas escaleras de descenso al relicario, ubicadas en los tramos más orientales de las naves laterales. Esta parte de la iglesia fue concluida en el año 1098, fecha en que el papa Urbano II la eligió como sede para celebrar un concilio. La planta del templo fue concebida a modo de iglesia de peregrinación, con un transepto continuo y poco marcado en planta, y tres ábsides ocultos al exterior por un testero recto, esquema que seguirá más tarde la catedral de Trani. Al interior el transepto se separa del coro de los monjes por un *iconostasio* de fábrica, de triple arquería, que sustenta el peso de la torre que se eleva sobre el crucero. Bajo ella, como era frecuente en las basílicas paleocristianas, se sitúa un baldaquino que cobija el altar mayor.

Las tribunas y la acusada volumetría del templo remiten al Románico europeo y su esquema arquitectónico fue difundido con éxito por algunas catedrales de la costa de la Apulia, como las de Trani y Molfetta.

La obra escultórica más novedosa de la Apulia románica es la cátedra episcopal de San Nicolás de Bari, cuya delicada plástica queda manifiesta en la expresiva actitud de los atlantes que soportan el asiento, personajes procedentes de la mitología clásica. Si bien se ha fechado en 1105 en base a la inscripción de donación por el abad Elías, muerto este año, actualmente existen ciertas reservas para admitir esta temprana datación.

En 1131 se inicia la construcción de la catedral de Cefalú, iglesia ligada a una comunidad de canónigos agustinos, para los que se construyó un destacado claustro en su costado norte. El transepto de su parte oriental se ha relacionado con el de Cluny II. Esta parte del templo estaba terminada y decorada en 1148, pero el resto de la obra es posterior. El exterior destaca por la elevación de sus volúmenes y su gran plasticidad, con un pórtico columnado enmarcado por dos torres. La cabecera, de planta y ornamentación bizantinas, presenta un exterior románico, en el que destaca la articulación del paramento de los absidiolos, con soluciones que triunfarán en la Italia meridional en el siglo XIII.

En el ámbito de las artes del color, la pintura monumental romana de los siglos XII y XIII vuelve la mirada a su pasado paleocristiano tamizado por el arte carolingio a través del aprendizaje transmitido en talleres familiares, como demuestran las firmas de algunos *pictores romani* del siglo XII. Del mundo antiguo y del primer arte cristiano toman no sólo el repertorio iconográfico, sino también la plástica, con el uso de la línea, transmitido por los artistas carolingios.

Por otro lado, los frescos romanos de estos siglos manifiestan el interés de afirmación de la ideología papal tras la crisis del Cisma (1054). El conjunto pictórico más importante conservado es el de la iglesia inferior de San Clemente, fechado en torno al año 1100. La miniatura contemporánea parece ser la fuente de inspiración de las historias de la traslación de las reliquias de san Clemente a Roma y la leyenda de san Alejo, por su luminosidad y el rico colorido. La estilización de las figuras, la suavidad cromática y la delicadeza del trazado remiten a la miniatura de Montecassino y al mundo bizantino. Este conjunto ejercerá su influjo en la pintura monumental de Roma y alrededores de la primera mitad del siglo XII, como la de San Anastasio del Castel de Sant'Elia. Pero también llegan sus ecos más tardíamente hasta la Umbria, como queda patente en la decoración de San Pietro in Valle, de Ferentillo, de fines del siglo XII.

Esta tradición arraigada en el primer arte cristiano se manifiesta también en los mosaicos monumentales, entre los que destaca el del ábside de Santa María in Trastevere, fechado a mediados del siglo XII. En una composición semejante a la del mosaico de la iglesia paleocristiana de San Cosme y San Damián, se representa a Cristo y la Virgen flanqueados de santos y entronizados sobre un fondo de oro. A la izquierda de la Virgen se retrata a Inocencio II (1130-1143) con una maqueta de la iglesia, como testimonio de la restauración patrocinada por éste.

Los principales *scriptoria* romanos fueron Subiaco, Farfa y Santa Cecilia in Trastevere. En ellos se elaboraron una serie de biblias de gran tamaño llamadas

«biblias gigantes», cuyos ciclos iconográficos alcanzarán un gran desarrollo en torno al 1100. La más rica es la Biblia del Pantheon, conservada en la Biblioteca Vaticana, que además de las numerosas iniciales ornamentadas, desarrolla la iconografía mediante miniaturas a toda página, en cuatro registros en los que ciclos de imágenes ilustran el texto, al modo de las biblias carolingias. Su decoración se ha relacionado con las miniaturas de uno de los rollos *Exultet* de Montecassino y con las pinturas de la iglesia baja de San Clemente.

La otra gran biblia italiana románica se adscribe a un taller toscano. Es la Biblia de Santa Maria del Fiore, conservada en la Biblioteca Medicea Laurenciana, del primer cuarto del siglo XII. En ella se mezclan el aire italo-bizantino con la influencia borgoñona, especialmente de Cîteaux.

Como ya hemos señalado, una de las aportaciones más destacadas de la pintura románica italiana a la del resto de Europa es el *bizantinismo*. En el siglo XI, inmediatamente después de la separación de las iglesias de Oriente y Occidente, los abades de Montecassino no dudan en encargar a artistas bizantinos los frescos de su iglesia, desgraciadamente perdidos. Así, ya en la primera pintura románica se acusa la fuerte influencia bizantina, que si bien es más intensa en Italia, llega a través de este país a otros lugares, al igual que la arquitectura, como ya analizamos. No obstante, será a fines del siglo XII cuando alcance su máxima presencia en los reinos europeos. Junto a las influencias orientales derivadas de la expansión de los modelos conocidos en Occidente, tanto la arquitectura como las artes suntuarias serán en ocasiones encargadas directamente a artistas bizantinos llegados a Occidente a los tres grandes focos de entrada italianos: Montecassino, Venecia y Sicilia. De los dos últimos territorios ya han sido tratados los espléndidos ciclos musivarios, dignos de los mejores talleres de mosaicos del Bizancio comneno, patrocinados por los monarcas normandos en los templos sicilianos.

Si bien los frescos de Montecassino no se conservan, podemos acercarnos a ellos a través de las pinturas de Sant'Angelo in Formis, cerca de Capua, que dependía de aquella abadía desde 1072 y conserva buena parte del amplio programa iconográfico: en el ábside principal se dispone Cristo en Majestad rodeado del Tetramorfos y bajo ellos, arcángeles, santos y el abad Desiderio como donante. En las naves se despliegan dos ciclos del Antiguo y Nuevo Testamento y en el muro de los pies el Juicio Final. Si bien la iconografía no es nada novedosa, sí lo es el gusto por el detalle y el tratamiento plástico de las imágenes, que muestran una mezcla de la tradición local de raigambre carolingia y las fórmulas bizantinas.

Además de la corriente plástica bizantinista, a fines de la undécima centuria y durante todo el siglo XII estarán presentes en la pintura italiana el expresionismo otoniano y el ilusionismo clásico en los fondos paisajísticos. Una buena muestra son los frescos de la iglesia de San Pietro al Monte, en Lombardía, decorada por artistas milaneses, cuyo maestro principal ejecutó dos soberbias imágenes: el Combate de San Miguel con el dragón y la Visión de la Jerusalén Celeste.

Una de las mejores aportaciones de los artistas italianos al Románico europeo es el trabajo del bronce, desarrollado en las puertas de algunos templos, en los que la influencia bizantina es igualmente muy acusada. Uno de los más destacados, que trabajó en la primera mitad del siglo XII, fue Oderisius de Benevento, que

ejecuta las puertas de la catedral de Troia. Por otro lado, el primer taller que trabajó en las puertas de bronce de la catedral de San Zenón de Verona data de fines del siglo XI, y recogerá las experiencias de los broncistas otonianos, separando del fondo el cuerpo y las cabezas de las figuras, de forma semejante a las puertas de la catedral de Plock, en Novgorod. Siguiendo esta misma tradición, en el último cuarto del siglo XII se realizan en Italia las puertas de la catedral de Monreale, por Barisanus de Trani, 1175-1200 y Bonanus Pisano, 1186, que también ejecuta las de San Rainiero de la catedral de Pisa.

3.6 El románico anglonormando

Cuando en el año 1066, tras la victoria contra los sajones del rey Harold en la batalla de Hastings, Guillermo el Conquistador es coronado en la abadía de Westminster, se inicia la historia de una de las más poderosas monarquías de la Europa románica. Inglaterra salía definitivamente de la influencia escandinava y se integraba a la órbita del norte de Francia. La fusión entre la cultura normanda e insular se produjo al superponer el sistema feudal de los señores normandos a la organización de las comunidades sajonas. Con el reinado de Enrique II Plantagenet (1154-1189) se inicia la anexión de Irlanda, reuniendo en la corona los territorios franceses de Normandía, Bretaña, Anjou, Maine, Turena y Aquitania.

La arquitectura del primer románico en Normandía había dado lugar a construcciones originales, en lo que respecta a las plantas y articulación de muros. En el tercer cuarto del siglo XI Guillermo el Conquistador y su esposa Matilde de Flandes patrocinaban en Caen dos grandes templos abaciales cuya calidad arquitectónica y financiación ducal les harían ser una referencia clara para la arquitectura inglesa. Se trata de las iglesias de San Esteban y la Trinidad, correspondientes a sendas comunidades, masculina y femenina. Su erección se ha relacionado con el renacimiento monástico reformista que tuvo lugar en Normandía desde la llegada de Guillermo de Volpiano a comienzos del siglo XI. San Esteban se consagra de forma provisional en 1077 y la obra debió continuar a buen ritmo en los años sucesivos. La fachada occidental se divide en tres paños por contrafuertes y se cala con pequeños vanos de medio punto. Se remata por dos potentes torres semejantes a las de Jumiéges y decoradas por arquerías en todos sus pisos. La cabecera original presentaba el esquema benedictino de ábsides escalonados, pero fue reemplazada hacia 1200 por la gótica que se conserva actualmente. El alzado interior se eleva en tres pisos: arquerías, tribuna y cuerpo de ventanas, y la cubierta primitiva de madera se sustituyó por bóvedas de ojivas. En 1087 Guillermo será enterrado en esta iglesia.

En junio de 1066 se procedió a la consagración provisional de la Trinidad de Caen, y a buen seguro las obras estaban muy avanzadas cuando en el año 1083 la reina Matilde, fundadora del monasterio, fue enterrada en el coro. La fachada actual se enmarca, como en San Esteban, por dos potentes torres, pero no es anterior al año 1100. La cabecera del siglo XI debía seguir el esquema benedictino de San Esteban y de Bernay, difundido en poco tiempo al otro lado del Canal de la

Mancha. Sólo conserva el ábside central rehecho en el primer cuarto del siglo XII. En este momento se sustituyó la tribuna por seis arquillos ciegos por tramo. Las cubiertas de la nave central se han interpretado como uno de los múltiples ensayos del crucero de ojivas en Normandía e Inglaterra.

En el territorio insular inglés la tradición arquitectónica local sobrevivió en perfecta fusión con el románico normando. Las iglesias presentan largas naves, interrumpidas por amplios transeptos. Al exterior tanto los cimborrios como las parejas de torres de las fachadas remiten claramente a sus precedentes normandos, si bien es conocida la inclinación de los anglosajones por las construcciones torreadas, como queda patente en la arquitectura local desde la alta Edad Media. Una de las torres exentas que responden a esta tradición británica es la de San Edmundo de Bury, en Suffolk, fechada en el segundo cuarto del siglo XII.

Un tipo de planta conocida en Inglaterra antes de la conquista normanda era la circular, que alcanzará una gran fortuna en las iglesias de templarios y hospitalarios durante el siglo XII, como la del Santo Sepulcro de Cambridge, construida en los años 1120-1130 por la orden Hospitalaria, siguiendo al Santo Sepulcro constantiniano, que perpetuó el modelo a través de la arquitectura carolingia.

Después de la conquista en 1066, los modelos arquitectónicos normandos se tomaron como punto de partida para los arquitectos ingleses, que insistieron en perfeccionar la articulación mural, tendiendo al aligeramiento y desdoblamiento de los muros. También experimentaron con las bóvedas de ojivas, aplicándolas a diferentes espacios del templo. Por otro lado, el arte insular del reino anglonormando se vio influido, como el del resto de Europa, por la reforma monástica cluniacense.

En el año 1070 Guillermo el Conquistador nombró a Lanfranco arzobispo de Canterbury y éste patrocinó inmediatamente la construcción de una nueva catedral, que estaba funcionando ya en 1077, de la que quedan hoy escasos vestigios. Sería un edificio de tres naves sin bóvedas y un transepto con una torre-cimborrio. El presbiterio estaría sobreelevado y el ábside sería semicircular. La fachada principal contaba con dos torres, siguiendo el esquema ya visto en este ámbito, que nos remite, como el resto de las formas, a San Esteban de Caen.

La catedral de Lincoln fue fundada dos años después que la de Canterbury (1072) por el obispo Remigio de Fécamp. De ella sólo subsiste una parte de la fachada principal, de la que se deducen unas formas recias, de aspecto militar, articulada por vanos abocinados. La ciudad de Lincoln fue una de las principales plazas fuertes de los normandos en los primeros momentos de la invasión, por lo que la idea de iglesia-fortaleza encaja perfectamente en su contexto urbano.

El primer gran templo totalmente abovedado del románico inglés es la catedral de Durham, que era a la vez abadía. Fue comenzada después de 1093 por el obispo Guillermo y esta primera campaña se dilató hasta 1104, con la conclusión del coro, el brazo sur del transepto –excepto las bóvedas–, y los dos primeros tramos de la nave. La segunda fase constructiva termina con la consagración en 1133, y en ella se remataron el crucero y las naves, y se cubrió todo el edificio con bóvedas de ojivas. La iglesia destaca por su sistema de cubiertas y muros, así como por el ritmo de sus apoyos, esbeltos pilares compuestos que alternan

con otros cilíndricos decorados con molduras en zig-zag. El alzado presenta tres niveles unificados por la prolongación en vertical de semicolumnas que llegan hasta los arcos fajones de las bóvedas. El sistema de cubiertas de ojivas, proyectado en principio sólo para el presbiterio, acaba disponiéndose finalmente también en el crucero y las naves, lo que provoca una falta de adecuación entre éstas y la estructura de los muros, que no habían sido concebidos para soportarlas.

Por las mismas fechas se construye la catedral de Ely, que fue iniciada por el prior Simeón de Rouen en 1083. La nave, de doce tramos, fue erigida durante los dos primeros tercios del siglo XII. Se remató a los pies por una nave transversal, con los extremos rematados por dos absidiolos tardorrománicos y una torre central.

La catedral de Norwich continúa el esquema planimétrico de las anteriores. Fue comenzada en 1094 y las obras se continuaron hasta mediados del siglo XII. Cuenta con tres naves de catorce tramos, y un transepto que las corta. El presbiterio es también tripartito y se prolonga en cuatro tramos, que acentúan aún más la tendencia al alargamiento del románico pleno inglés. La cabecera tiene una girola de tres capillas de curiosa planta circular. Esta solución se ha visto como una síntesis de las cabeceras de los grandes templos ingleses: la del coro benedictino escalonado y el deambulatorio con capillas radiales.

En el contexto del necesario control de la población por parte de los conquistadores normandos, se construyeron una serie de destacadas fortalezas en piedra, tras la primera fase de reutilización de los antiguos baluartes anglosajones de madera.

Guillermo el Conquistador ordena en 1077 la erección de la llamada White Tower de Londres, concluida veinte años después. Presenta una planta cuadrada de tres pisos de altura y torres cuadradas en las esquinas occidentales, que se sustituyen por semicirculares en los otros dos ángulos. El acceso estaba en la fachada meridional. La capilla de san Juan se encuentra en el interior de su segundo piso, junto al salón principal. Presenta tres naves, prolongándose las laterales por detrás del altar en forma de girola sobre la que corre una tribuna. El sistema de cubiertas alterna las bóvedas de cañón en la nave central y tribuna con las de aristas en las laterales. El castillo de Durham también albergaba en su segundo piso un pequeño oratorio de tres naves cubiertas con bóvedas de arista, que se atribuye al obispo Waucher (1071-1080). La escultura inglesa no destaca especialmente en el conjunto del románico europeo, pero cuenta con algunos ejemplos representativos del intento de adaptación a las corrientes del continente. En el último tercio de siglo XI se advierte una doble tendencia, en la que coexisten las formas geométricas de escaso relieve con la escultura que pretende alcanzar el naturalismo, algo tosca y con un rígido sometimiento al marco arquitectónico. El conjunto escultórico más temprano del románico anglonormando se encuentra en la capilla del castillo de Durham y está formado por un una serie de capiteles de escasa calidad, con volutas angulares, en cuyas cestas se labran mascarones, atlantes, hojas y cabezas de animales. Este conjunto se ha relacionado con la escultura de la rotonda de Dijon, sobre todo los motivos de los atlantes, con la cripta de la catedral de Bayeux, el campanario de Tahon, los restos de la catedral románica de Ruán y la Trinidad de Caen.

Uno de los centros más destacados de la escultura románica inglesa es sin duda la catedral de Ely. Sus capiteles, fechados entre 1090 y 1100, adoptaron la definitiva forma cúbica y se decoraron con relieves inspirados en la miniatura. La mayor calidad plástica se concentra en la puerta del Prior, en la que se combinan la composición e iconografía del románico continental con los detalles decorativos insulares. En el tímpano se esculpe una *Maiestas Domini* transportada por ángeles poco novedosa; pero es en la recargada decoración de las arquivoltas, columnas y jambas, donde es despliega un rico repertorio común a la orfebrería insular.

Hacia 1145 se fecha el conjunto de relieves de la fachada oeste de la catedral de Lincoln, realizados con el patrocinio del obispo Alejandro. La portada se decora con las características *beak heads* o «cabezas de pico», presentes en el románico costero del norte de España, cuyas relaciones comerciales marítimas con el arco atlántico francés y con Inglaterra están bien documentadas en el siglo XII. Por otro lado la influencia italiana y compostelana queda reflejada en ciertos motivos iconográficos, como los amorcillos que se enredan en el fuste de la portada norte, y los relieves de Caín y Abel y de la historia de Noé o el Infierno.

Por lo que respecta a las artes pictóricas, desde el segundo tercio del siglo XII los talleres de Canterbury parecen marcar la pauta al introducir dos tendencias bien diferenciadas. Una de ellas está bien representada por los frescos de la capilla de san Gabriel de la catedral canturiacense, fechados en 1130 y atribuidos a un artista inspirado por la plástica italo-bizantina, que hacia mediados de siglo se manifiesta en las pinturas de la capilla de San Anselmo.

Los escritorios británicos del período anglosajón habían alcanzado una gran calidad y en el período anglonormando la tradición insular en la iluminación de manuscritos sigue prevaleciendo, como queda reflejado en los talleres de Canterbury, como el de San Agustín. En él se ilustra una copia de la Ciudad de Dios de San Agustín, conservado en la Biblioteca Laurenciana de Florencia hacia 1120, de clara raigambre anglosajona. En la abadía de San Edmundo de Bury, con el patrocinio del abad Anselmo (1121-1148), trabaja el maestro Hugo, autor de la Biblia de Bury, que constituye una referencia indiscutible de la miniatura románica inglesa. Se fecha hacia 1135, y posee claras conexiones con las «biblias gigantes» italianas, fácilmente justificables por el origen piamontés del abad Anselmo. No obstante, este taller está plenamente enraizado en la tradición miniaturista inglesa, que se manifiesta fundamentalmente en la ornamentación, aunque las influencias italo-bizantinas son también abundantes. Entre los continuadores de Hugo destaca el autor de la Biblia Lambeth, que trabaja en la abadía de San Agustín de Canterbury a mediados del siglo XII. Sus relaciones con aquél se manifiestan en el tratamiento de los paños y una de las mejores ilustraciones es la que representa el Árbol de Jesé. En ella el fondo es de oro y lapislázuli y en las ramas que nacen de la espalda de Jesé hay figuras que enlazan el Antiguo y el Nuevo Testamento. Corona el conjunto la imagen de Cristo inscrita en un círculo, rodeado de siete palomas que representan los siete dones del Espíritu Santo que menciona la profecía de Isaías. Se ha sugerido que el pintor de esta biblia trabajara de forma itinerante por encargo, tanto en Francia como en Inglaterra.

En el campo de la eboraria es poco lo conservado y mal documentado, pero en la Inglaterra románica existieron buenos tallistas inspirados en las obras de los principales talleres librarios. La pieza más destacada es la Cruz de Edmundo de Bury, conservada en el Metropolitan de Nueva York, fechada hacia 1100-1130. Está ricamente tallada por ambas caras y mide casi 60 cm de altura. El cuerpo del anverso se ha perdido, pero acaba en cuatro extremos cuadrados en los que se talla la Ascensión, el Descendimiento, la Lamentación y las Tres Marías en el sepulcro. La placa con Cristo ante Caifás parece haberse añadido a la cruz con posterioridad. El reverso está presidido por el *Agnus Dei* y los extremos cuadrados acogen los símbolos del Tetramorfos. En el brazo vertical se labran doce bustos de profetas en marcos rectangulares y en los horizontales otros seis de cuerpo entero. Casi todos ellos portan filacterias con inscripciones. La factura de esta cruz se ha relacionado con los marfiles de Lieja y con los ingleses de la segunda mitad del siglo XI.

La obra cumbre del arte textil románico, única en su género, es el tapiz de Bayeux, adscrito al ámbito anglonormando. Pese a su extendido nombre, se trata en realidad de un bordado con lana de colores sobre una tela de lino de algo más de 88 m. de largo por 51 cm. de alto. Se conserva en el actual Centro Guillermo el Conquistador de Bayeux, y fue restaurado en el siglo XIX. En una sucesión de escenas con un acusado sentido narrativo se bordan en él las causas y desarrollo de la batalla de Hastings que enfrentó a Guillermo de Normandía y al inglés Harold por el trono de Inglaterra tras la muerte del rey Eduardo el Confesor. Estos acontecimientos transcurrieron en 1066 y en el éxito normando tuvo gran protagonismo el obispo de Bayeux Eudes, protagonista, junto con los dos contendientes, en la obra. Fue realizado en Inglaterra en 1077 y destinado a la catedral del obispo Odón de Bayeux. Recientemente se ha sugerido su ejecución por bordadores ingleses siguiendo cartones pintados para Canterbury, inspirados en la miniatura local.

El objetivo de la obra era legitimar el triunfo de los normandos al interpretarse como un veredicto divino, y constituye una de las pocas piezas románicas que describe hechos históricos contemporáneos. En ella es excepcional el nivel de documentación en cada detalle, con lo que supone una de las mejores fuentes para el conocimiento de la vida cotidiana de la época (sociedad, religión, indumentaria, arqueología, liturgia, ceremonial regio, etc.), en la que las imágenes bordadas se acompañan además de abundantes inscripciones explicativas. Tanto el contenido de lo narrado como el ritmo de exposición relacionan esta obra con los cantares de gesta, como la Canción de Roland.

3.7 El románico del Imperio germánico: localismo otónida e influencias europeas

Las primeras manifestaciones del románico en el Imperio germánico se producen en un contexto de enfrentamiento entre el emperador y el papa, bajo el reinado del salio Enrique IV (1056-1106). Los Hohenstaufen (1138-1254) marcaron una nueva etapa en el Imperio, con una ambiciosa política de expansión y evangelización. Con Federico I Barbarroja (1152-1190) se afianzó la idea

imperial basada en la tradición carolingia frente al papado, tomando como sede a Aquisgrán. Pero el territorio de este Imperio sólo abarcaba los reinos de Germania, Italia y Provenza.

Los diversos influjos arquitectónicos que habían confluido en el primer románico alemán, maduraron para dar su fruto en el siglo XII, con las nuevas aportaciones lombardas y borgoñonas. Pero junto a ellas la tradición otónida seguirá viva. En este contexto muchas de las iglesias románicas alemanas mantendrán las estructuras torreadas occidentales, que se contraponen a sus gemelas orientales.

Lo que sí resulta más curiosa es la construcción, todavía en este momento, de iglesias basilicales con soportes simples, cubierta plana de madera y ausencia de articulación mural en los alzados interiores, al modo de los templos del siglo X. San Servacio de Quedlimburg es uno de los ejemplos del conservadurismo de la arquitectura románica germana, que mantiene una estructura templaria nítidamente otoniana en pleno siglo XII. Fue reconsagrada en 1129 con la presencia del emperador Lotario III de Süpplingenburg. Su fachada se remata con el característico macizo occidental, que albergaba una tribuna comunicada con la nave central a través de dos vanos bíforos. Consta de tres naves separadas por arquerías sobre soportes alternos de un pilar y dos columnas. Encima se alza un muro macizo, rematado en un orden de vanos, a modo de los templos prerrománicos. La cubierta de las naves y el transepto era de madera plana. Los capiteles se tallan a bisel y muestran un variado repertorio vegetal, animal y antropomorfo, que los relaciona con obras italianas.

La arquitectura monástica del Imperio ofrece buenos ejemplos del reformismo cluniacense. Uno de ellos es el de Alpirsbach, fundado en 1095 en plena Selva Negra, que poco después se uniría a Hirsau. La construcción del templo se prolongó a lo largo de la primera mitad del siglo XII y presenta algunos de los elementos conservadores de Quedlimburg, como el muro transversal al oeste con idénticos vanos dobles y la techumbre plana de madera.

A lo largo del siglo XII los esfuerzos arquitectónicos se dedicarán al ensayo de las bóvedas de aristas y al perfeccionamiento de la compleja articulación mural. La catedral imperial de Spira, fundada por el salio Conrado II (1024-1039), fue transformada por Enrique IV entre 1080 y 1106. Esta intervención mantuvo intacta la cripta, consagrada en 1041, y las naves laterales, pero dio lugar a un nuevo ábside semicircular precedido de un tramo recto. Al exterior el muro se articula con una arquería que apoya en columnas entregas y se remata con una galería de arquillos, inspirada en las formas lombardas y renanas. El transepto cuenta con dos torres cuadradas que albergan escaleras y se cubrió en la segunda mitad del siglo XII por ojivas. Otra torre de planta octogonal se elevó sobre el crucero. El cuerpo de la fachada occidental se desdobla en dos torres en su parte alta; delante se sitúa un amplio pórtico abierto, con una tribuna. Al interior los doce tramos de la nave central están abovedados mediante el llamado *sistema ligado,* que consiste en hacer corresponder dos tramos de las naves laterales con uno mayor cuadrado de la central, solución característica de la arquitectura románica del Imperio. Los seis tamos cuadrados resultantes de la nave central se cubren con bóvedas de aristas, que apearán en columnas entregas. Esta gran

plasticidad totalmente románica se opone a los anteriores edificios de muros lisos de tipo otoniano. Posiblemente el modelo de la catedral de Spira fuera el alzado exterior de la catedral de Tréveris. La primitiva cripta se extendía bajo la cabecera y el transepto y tenía la función de panteón real.

Otro de los templos señeros de la arquitectura románica imperial es la abadía benedictina de Santa María de Laach. Su fundación responde a una donación hecha en 1093 por el conde palatino Enrique II, pero la iglesia no se consagró hasta 1156, y aún faltaban por terminar el coro, las torres occidentales y el atrio porticado, que se construyen entre el último cuarto del siglo XII y el primero del XIII.

Al exterior la iglesia muestra el característico perfil bipolar. La parte oriental cuenta con un ábside precedido de un tramo recto, que se comunica con el transepto, cuyos brazos rematan con absidiolos. El presbiterio y el crucero se realzan con torres cuadradas angulares. Este planteamiento arquetípico de las iglesias imperiales se había ensayado en la catedral de Spira, pero se perfeccionó en los edificios posteriores. La cripta de la iglesia de Laach se dispone también bajo el presbiterio, pero es más pequeña. La parte occidental del edificio se constituye por otro coro que presenta los mismos elementos que su contrario, pero con distinto resultado. El transepto es más estrecho y sólo tiene un contraábside. Las dos torrecillas que lo flanquean albergan escaleras cilíndricas, ubicadas, como en época carolingia, a los extremos del transepto, y la potente torre central es de planta cuadrada. Este conjunto constituye un ejemplo de la evolución de los cuerpos occidentales carolingios en los siglos del románico. Dos pasillos laterales del ábside conducen a un atrio, concebido a modo de reducido claustro.

El primer edificio otoniano de la catedral de Maguncia fue incendiado en el año 1081 y el emperador Enrique IV se encargó de sufragar parte de la reconstrucción, como el ábside oriental, que sigue el modelo del de la catedral de Spira. Esta zona del templo cuenta con un transepto de grandes dimensiones, sobre el que se eleva una gran torre octogonal. La cabecera presenta una planta trilobulada, con un par de esbeltas torres octogonales en los ángulos, que al exterior se articulan con arquillos y galerías. Esta tipología podría proceder de la primera arquitectura cristiana lombarda. Los cinco tramos de la nave central fueron construidos durante el arzobispado de Adalberto (1118-1137) y ante el ábside se extiende un gran coro cupulado, con naves laterales. Los cinco tramos de la nave central se corresponden con diez de las laterales y todos ellos cubren con bóvedas de crucerías siguiendo el *sistema ligado*.

Junto a esta arquitectura de tradición local otoniana, el devenir político y religioso del Imperio facilitó una segunda corriente artística en el románico alemán, más acorde con el arte italiano y borgoñón. Italia formaba parte del Imperio y Borgoña era un territorio fronterizo con fuertes vínculos familiares, además de centro impulsor de la reforma monástica más importante de la Edad Media europea.

La iglesia de San Pedro y San Pablo de Hirsau fue edificada entre 1082 y 1091. Aunque fue destruida en 1691, sabemos que su planta se inspiraba en Cluny II e incluía un mayor número de altares. Al oeste el templo se remataba con un atrio que poseía dos torres.

Por lo que respecta la arquitectura residencial destaca el palacio imperial de Goslar, residencia favorita de Enrique III, que constituía una buena expresión del poder de la dinastía y el Imperio. Pero en 1132 el palacio se hundió y fue reconstruido, destacando en esta intervención el salón principal, en el piso noble, organizado en dos naves longitudinales interrumpidas por dos paralelas que señalan el espacio destinado al trono. Éste se comunicaba con el exterior por un balcón abierto mediante arquerías dobles y triples, realzadas por arcos ciegos. Esta apertura monumental del aula regia alemana a una explanada exterior, recuerda la hipótesis planteada para los cuerpos laterales del aula altomedieval del Naranco en Oviedo, cuyos balcones se propusieron como escenarios para las apariciones del monarca ante el ejército en un contexto de partida a la batalla o de aclamación al soberano, función que encajaría perfectamente con la de los palcos regios del Pfalz. En el extremo sur del conjunto se ubican los aposentos imperiales, que incluyen la capilla de san Ulrico y finalmente la catedral cerraba el límite oriental de la explanada.

En el románico germánico la plástica de la primera mitad del siglo XII manifiesta una total dependencia de los marfiles y orfebrería otónida. Una de las primeras obras de la escultura monumental es el gran relieve del Descendimiento de Externsteine (Horn), de factura bastante torpe, que se ha fechado entre 1115 y 1130. Algunas pilas bautismales, como la de Freckenshorst, fechada en un epígrafe en 1129, muestran mucha más calidad técnica en sus relieves.

En la Alemania románica se elaboraron una serie de obras escultóricas en madera, metal y estuco, que seguían la tradición otoniana. Entre 1061 y 1070 se ejecutaron en Colonia las puertas de Santa María del Capitolio, una de las mejores obras en este campo, talladas en madera de nogal desarrollando un amplio ciclo cristológico y con amplio bulto sobre el fondo. El facistol de Freudenstadt es testimonio de la continuidad de los buenos talleres de escultura en madera en el siglo XII. En él se esculpen los cuatro evangelistas que sostienen, a modo de atlantes, una pirámide invertida en la que se tallan sus símbolos del Tetramorfos y se colocaría la Biblia durante la celebración de culto. Si bien se fecha en el tercer cuarto del siglo XII, su estatismo se relaciona más estrechamente con los tenantes de los ciborios del románico pleno.

En las cercanías de Salzburgo, un conjunto de monasterios con *scriptoria* de gran calidad, iluminaban códices siguiendo la tradición otoniana. En ellos se irá introduciendo una plástica cada vez más bizantina, procedente de los contactos con la pintura véneta. Hacia 1089 artistas venidos de Salzburgo pintaban la iglesia monástica de Lambach siguiendo estas nuevas pautas. Se conservan algunos vestigios de escenas cristológicas, en las que se aprecian reminiscencias otonianas, junto al influjo de los mosaicos de los apóstoles del pórtico de San Marcos de Venecia y del denominado «grupo de Bertoldo» de miniaturas de Salzburgo. La representación del busto de san Gregorio de la iglesia monástica de Nonnberg, en Salzburgo (1147-1164), se acerca a los iconos bizantinos. Esta escuela da lugar a otros frescos austriacos en la primera mitad del siglo XII como los de la iglesia de Friesach (Carintia, ca. 1125-1150) y los de la capilla de san Juan de Pürgg (ca. 1150).

La miniatura sigue una evolución semejante a la de la pintura mural, y en esa línea bizantinista se inscribe un evangeliario realizado en la segunda mitad del siglo XI para San Pedro de Salzburgo, hoy en la biblioteca Pierpont Morgan. Éste incluye temas iconográficos poco frecuentes, como la Muerte de la Virgen, y ha sido atribuido a Bertoldo. Otro de los lujosos manuscritos adscritos a esta escuela son la Biblia Walter, la Biblia gigante de Admont (Austria, 1125-1150) y el Evangeliario de Santa Ehrentrude (ca. 1140-1160).

La frontera entre Austria y Alemania constituye la separación entre los dos mayores centros pictóricos del Imperio: Salzburgo y Ratisbona. Entre ambos escritorios existen ciertas afinidades, derivadas de su común bizantinismo. Ratisbona y Prüfening formaban una importante escuela de miniatura del siglo XII, cuyos pintores debieron desplegar una intensa actividad, a pesar de las escasas obras que han llegado hasta nosotros. Entre ellas destacan los frescos de la iglesia benedictina de Prüfening, fechados en torno a 1150. Hacia 1125 los frescos de San Gereón de Colonia muestran el giro en esa dirección desde la inercia otónida. En la diócesis de Lieja se elabora la Biblia de Stavelot en la abadía que le dio nombre, conservada actualmente en el Museo Británico. Fue copiada e iluminada al menos por los monjes Goderannus y Ernesto de Stavelot en 1097 y manifiesta aún la fuerte raigambre otoniana, mezclada con influencias figurativas carolingias e italo-bizantinas. En el arte de la metalistería el románico alemán se inicia en torno al año 1100, fecha en la que se documenta uno de sus más grandes orfebres, llamado Roger de Helmarshausen. Una de sus mejores obras es la tapa del Evangeliario de Helmarshausen, en la catedral de Tréveris, que denota su posible formación en la órbita del bizantinismo llegado a Colonia a través de Italia. Al mismo taller se adscribe la cruz relicario de oro procedente de la iglesia de San Dionisio de Enger, fechada a fines del siglo XI, cuyos brazos se rematan en extremos cuadrados. El anverso está trabajado con filigrana de oro, piedras preciosas engastadas y una pieza circular de cristal con un grabado del siglo IX de época carolingia, que contiene una reliquia de la Vera Cruz. El centro del reverso se ocupa por el *Agnus Dei*, con símbolos zoomórficos de los cuatro evangelistas en los extremos. Es posible que esta pieza haya salido de las manos del propio Roger, pudiendo identificarse con la cruz de oro que se incluyó en la donación del 1100 a la catedral de Paderborn Enrique de Werl.

Entre los talleres de broncistas más destacados del románico germánico destaca el de Magdeburgo, donde fueron ejecutadas las puertas de bronce de la catedral polaca de Plock, actualmente en Santa Sofía de Novgorod. Su rico repertorio iconográfico incluye las imágenes de los patrocinadores, como el arzobispo Wichmann y el obispo de Plock, y los artistas, como Riquinus y Waismuth. Fueron fabricadas entre 1152 y 1154 y muestran una ejecución muy similar a la de las puertas de San Zenón de Verona.

La producción de esmaltes con la técnica *champlevée* en los talleres mosanos dará lugar a obras de elevada calidad. Las piezas más tempranas conocidas en esta zona se relacionan con el gran abad de Stavelot Wibaldo (1130-1158), como el altar portátil de Stavelot, fechado hacia 1160, cuya superficie está completamente esmaltada. En su parte superior una pieza de cristal custodia una reliquia,

rodeada de un tetrafolio con representaciones de *Ecclesia* y *Sinagoga*, Sansón llevando las puertas de Gaza y Jonás y la ballena. A éstas se suman cuatro escenas cristológicas. En los laterales se representan los martirios de los Doce Apóstoles. La mesa se sustenta por las figuras de los cuatro evangelistas, fundidos en bronce dorado. En esta pieza el fondo se constituye por placas esmaltadas y los rasgos anatómicos se precisan con líneas de esmalte de colores intensos. El sello mosano se hace patente sobre todo en los rostros de las figuras.

3.8 El románico escandinavo

En las latitudes más septentrionales, los países escandinavos desarrollarán un arte románico muy influido por las obras del Imperio germánico y por el arte anglonormando. Tras varios siglos de lenta penetración, el cristianismo se instauró definitivamente en Dinamarca en el siglo XI, territorio que pertenecía a la demarcación eclesiástica de Hamburgo-Bremen, por lo que este país estuvo dentro de la órbita de Alemania. En la misma centuria se produjo la conversión de Noruega, tras varios acontecimientos dramáticos protagonizados por los reyes Olaf Trygvesson (995-1000) y Olaf el Santo (1014-1030). La fundación de la iglesia noruega desde Inglaterra queda patente en su arquitectura. Suecia permaneció reacia a la evangelización hasta la fundación del arzobispado de Lund (1103-1164), momento a partir del cual el país comienza a recibir tanto las corrientes inglesas como alemanas. Con la conversión al cristianismo de estos tres países se inicia la penetración de nuevas formas constructivas y artísticas ignoradas hasta fines del siglo XI, como el arte de la construcción en piedra, la distribución espacial de los templos y las artes monumentales.

Un elemento a tener en cuenta para la correcta comprensión del románico en Escandinavia es la ausencia de la romanización, que marcó el devenir artístico del resto de los territorios europeos. Por esta causa las artes figurativas y la imaginería religiosa seguirán los modelos del románico europeo, pero siempre mezclados con la presencia de las tradiciones autóctonas de mayor antigüedad, tanto en el ámbito de la edilicia como en el de las artes plásticas.

Una de las mayores particularidades de las iglesias noruegas medievales frente a las europeas son sus fábricas enteramente construidas con madera, siguiendo la tradición local respetada por los misioneros durante todo el siglo XI. Estos templos se denominan *stavkirker*, y en la actualidad se conservan sólo unas treinta. Se trata de construcciones de pilotes leñosos, que se clavaban en el suelo, dando lugar a paredes construidas por tablones de madera verticales. En cada ángulo se fijaban sólidos postes verticales, que soportaban un armazón de vigas horizontales sobre las que se sustentaba la armadura del tejado. A la nave única se le añadía una cabecera rectangular de menor tamaño, pero construida con la misma técnica. Estas son las *stavkirker* noruegas, aunque hay algunas también en Dinamarca, Suecia y en otras zonas de Europa. Estos templos se siguen construyendo a lo largo de los siglos XII y XIII, imitando a veces con la talla de la madera las formas de los arcos y capiteles del románico pétreo, como es el caso

de las *stavkirker* de Borgund, Urnes y Hopperstad, fechadas en el siglo XII. La iconografía de su escultura depende completamente de la última época vikinga, con reproducciones de cabezas de dragón o embarcaciones de los antiguos piratas noruegos.

Los edificios con pretensiones monumentales fueron abandonando de forma progresiva la construcción en madera ya hacia el año 1050. Cuando Suecia (Lund) fue convertida a principios del siglo XII en arzobispado, su antigua catedral, construida en 1080, fue ampliada dando lugar al templo más relevante y mejor documentado del románico escandinavo. Sabemos que los altares de su cripta fueron consagrados entre 1123 y 1131. En 1145 y 1146 se consagran los del altar mayor y brazos del transepto de la iglesia. Se conocen además los nombres de los maestros constructores, Donato y su sucesor Regnerus. El origen posiblemente latino del primero y alemán del segundo, explican la arquitectura del templo catedralicio. A Donato se le atribuye el ábside semicircular, de influencia italiana al exterior, que se mezcla con el románico renano, presente en los dos órdenes de arquerías y la galería abierta bajo la cornisa. Las dos torres occidentales se empiezan hacia 1150 y fueron terminadas en estilo lombardo. La gran cripta recuerda a la de la catedral de Spira, con bóvedas de aristas, prolongada bajo el transepto y el coro. Su planta condicionó la planta de la iglesia superior: ábside semicircular precedido de un profundo tramo recto y transepto de tres tramos, al que se abren capillas de testeros rectos. La nave central se desarrolla en cuatro tramos que se corresponden con el doble en las laterales. La portada más antigua del templo es la meridional, en cuyo tímpano se esculpen el Cordero Místico y el Tetramorfos (ca. 1150) con clara influencia de la plástica italiana.

Del primer templo catedralicio de Trondheim, Noruega, construido por Olaf Kyrre sobre la tumba de San Olaf a fines del siglo XI, no quedan vestigios. Fue reconstruido al fijarse el obispado en 1152, momento en que se adosó al flanco occidental del antiguo templo un gran transepto de estilo anglonormando, con un ábside de testero recto en cada brazo. Su alzado denota la influencia del muro normando, con su característica división en tres alturas. La nave no se llegó a terminar y fue sustituida por una gótica y el ábside originario dio paso hacia el año 1230 a una rotonda semejante a la de San Benigno de Dijon, ya que Trondheim era también un importante lugar de peregrinación.

4. *El románico tardío*

A partir de mediados del siglo XII el arte del occidente cristiano inicia una evolución que se traducirá en la convivencia, a lo largo del resto de la centuria, de las últimas experiencias románicas y el primer gótico. Hacia 1150 Francia comenzaba a experimentar nuevas formas constructivas diferentes a las románicas, así como una tendencia plástica cada vez más naturalista. Se estaba iniciando el nuevo estilo gótico, que a partir de entonces se difundirá lentamente hasta que en el siglo XIII se comiencen a edificar importantes templos adscritos a esta nueva corriente artística fuera del territorio francés.

El resto de Europa, sin embargo, vivirá una larga etapa de transición, que presenta dificultades a la hora de adjudicarle una denominación correcta que responda a esa diversidad constructiva y estética. Si bien se ha calificado al arte de este período como «protogótico», «arte de transición», «manierismo románico» o «estilo 1200», consideramos más acertadas y menos comprometidas las denominaciones de «románico tardío» o «tardorrománico».

Las novedades arquitectónicas de este período se diferencian claramente, y tienden a complicar los elementos constructivos del románico pleno: los ábsides adoptan plantas poligonales, los campanarios pasan de la sección cuadrada a la octogonal o circular, las bóvedas de cañón conviven con las de aristas apuntadas y los nervios de bóvedas y cúpulas se redondean en ocasiones mediante formas aboceladas.

La ornamentación escultórica o las artes del color vivirán una transformación más difícil de definir y detectar. En general, se aprecia una tendencia a la profusión decorativa de los muros, pero el arte figurativo responde a varias influencias, que ya aparecían en la fase anterior y ahora se acentúan: el arte antiguo como modelo directo, el bizantinismo emanado de las obras comnenas, e incluso una cierta tendencia manierista, que coexisten, sin embargo, con la pervivencia arcaizante del románico pleno.

El paisaje monumental de este románico tardío europeo cambia respecto a la etapa anterior, sobre todo por la temprana incorporación de Francia al gótico, hecho que la desplaza respecto a otras áreas, como los reinos hispanos, Inglaterra o el Imperio germánico, que en la segunda mitad del siglo XII producirán excelentes creaciones en el *canto del cisne* del arte románico.

4.1 De la austeridad cisterciense a la complicación de la arquitectura

Una de las principales aportaciones del tardorrománico europeo a la arquitectura medieval son los monasterios fundados por la orden cisterciense, cuya austeridad constructiva y ornamental contrastará notablemente con el recargamiento de la mayor parte de las obras de la última etapa del románico.

La relajación de costumbres de la orden benedictina había generado el descontento de los monjes más rigoristas, entre los que un pequeño grupo liderado por Robert de Molesme se retiró a un lugar apartado para recuperar la esencia de la espiritualidad, fundando en el año 1098 el monasterio de Cîteaux, al sur de Dijon, origen de la orden reformadora cisterciense y de cuya fábrica originaria no se conserva vestigio alguno. De este modo Borgoña volvía a ser el lugar de nacimiento de otra de las corrientes monásticas más trascendentales de la Edad Media cristiana.

A comienzos del siglo XII este movimiento espiritual rigorista alcanza una gran popularidad de la mano de Bernardo de Clairvaux, que, tras ingresar en la orden en 1112, difunde una doctrina basada en la humildad, el ascetismo y la austeridad. Critica duramente la riqueza desmedida de las iglesias y la recargada ornamentación escultórica, cuya iconografía monstruosa y tentadora, desplegada en los tímpanos y capiteles, apartaba la atención de los monjes de los pensamientos espirituales.

Estas ideas van a verse reflejadas en los monasterios del Císter europeos, cuya sobriedad decorativa permitía invertir los considerables capitales destinados a sus fábricas en monumentales proyectos arquitectónicos ejecutados por costosos talleres de cantería que se desplazaban a los enclaves apartados elegidos generalmente para fijar las casas de la orden. Se dará mucha importancia a la buena cantería y a los elementos estructurales, con la difusión por todos los reinos europeos de las bóvedas de crucería, perfeccionadas y adaptadas a la mayor parte de los espacios de culto y clausura.

Como en los monasterios benedictinos, la planificación espacial tomará el claustro como elemento articulador. A uno de sus flancos se adosa el templo, cuya planta generalmente se constituye por tres naves con un transepto al que se abren capillas normalmente rematadas en testero recto y tres ábsides de igual planta. Esta multiplicación de capillas con sus altares correspondientes respondía a la necesidad de la celebración de diversas misas por las numerosas comunidades. La división espacial de la nave central mediante un muro o cancel dejaba aislados el coro de los monjes del espacio destinado a los conversos. Estos últimos, menos instruidos intelectualmente, vivían segregados espacialmente en sus dependencias

diferenciadas de las del resto de la comunidad y se dedicaban al trabajo manual. En la panda del claustro opuesta a la iglesia se disponían perpendicularmente los dos refectorios, que compartían la cocina y el calefactorio.

A partir de la casa madre de Cîteaux y de sus filiales francesas Ferté, Pontigny, Clairvaux y Morimond, la orden se expande a gran escala y en poco tiempo por todos los reinos cristianos. Del monasterio de San Bernardo de Clairvaux, en la Champaña, sabemos que su iglesia fue erigida entre 1135 y 1145 y ampliada en el tercer cuarto de siglo y que introduce la girola con capillas radiales como variante respecto al modelo inicial.

En la actualidad el monasterio cisterciense mejor conservado de Francia es el de Fontenay. Las obras de la iglesia comenzaron en 1139, y fue consagrada por Eugenio III, antiguo monje cisterciense, en 1147, en presencia del mismo san Bernardo. Las dependencias claustrales fueron realizadas a la vez que el templo, aunque su ejecución se prolongaría aún durante el resto de esta centuria y toda la siguiente. La iglesia representa la esencia del modelo, con planta de cruz latina y cinco ábsides de testero recto abiertos al transepto. Desde el punto de vista ornamental responde fielmente a la sobriedad postulada por san Bernardo. La nave central cubre con una bóveda corrida de cañón apuntado, que se refuerza por los tramos de las naves laterales, que adoptan la misma tipología de cubiertas pero perpendiculares a aquélla.

El claustro se construyó al mismo tiempo que la nave y constituye uno de los mejores ejemplos de la orden. Las diferentes crujías se abovedan con aristas y cañón, y la arquería se apoya en potentes pilares y columnas pareadas. La sala capitular consta de nueve tramos separados por cuatro columnas, aunque tres de aquellos se han perdido. La arquería de comunicación con el claustro muestra arquivoltas aboceladas y capiteles de hojas lisas que obedecen a la sobriedad escultórica cisterciense.

La difusión del monacato cisterciense en los reinos hispanos alcanzó toda la geografía del norte peninsular y contó con el apoyo de algunos monarcas, como Alfonso VII de Castilla. Entre los monasterios más destacados de la orden en el noroeste debemos citar los de Armenteira y Oseira en Galicia, Moreruela en Zamora, Santa María de Huerta en Soria y Santa María La Real de Las Huelgas en Burgos, cuyas fábricas se fechan en el último cuarto del siglo XII y principios del XIII. Las variantes en planta que presentan permiten encuadrarlos en los diferentes grupos arquitectónicos presentes en el resto de Europa. Así, mientras la iglesia de Moreruela muestra una cabecera con girola y capillas como la de Clairvaux, la de Huerta mantiene el tipo de Fontenay en el transepto con capillas de testero recto, pero con el ábside saliente semicircular. El monasterio de Las Huelgas, fundado en 1180, complica este último modelo de cabecera, con un ábside poligonal en un templo ya gótico, en uno de los conjuntos cistercienses de mayor monumentalidad, elegido por los monarcas castellanos como panteón regio. El claustro se fecha en tiempos de Fernando III (1200-1225) y sus bóvedas se decoraron con magníficas yeserías hispanomusulmanas.

En el territorio oriental de la península los cistercienses elevaron importantes conjuntos, como los de Fitero en Navarra o Santes Creus y Poblet en Cataluña.

Este último adopta el tipo de cabecera de Clairvaux y representa a la perfección la síntesis entre los recios muros románicos y las cubiertas de soluciones ya góticas.

La implantación cisterciense en Gran Bretaña tiene lugar con la fundación del monasterio de Waverley, a instancia del obispo de Winchester, y muy posiblemente seguramente bajo la protección de la condesa Adela de Blois, hija de Guillermo el Conquistador. A partir de entonces las fundaciones se suceden muy rápidamente, y entre ellas destacan las de Tinter en 1131, Rievaulx en 1132 y Fountains en 1135, que siguieron las estructuras templarias normativas de la orden.

En territorio germánico la orden cisterciense va a instalarse en monasterios que siguen los modelos ensayados en el resto de Europa, como el de Eberbach, contruido a lo largo de la segunda mitad del siglo XII, cuya cabecera reproducía la de Fontenay, aumentando el número de capillas. En 1189 se funda el monasterio de Heisterbach, filial de Clairvaux. De su iglesia, construida ya en la primera mitad del siglo XIII, sólo se conserva la cabecera, que sigue la otra tipología, formada por una girola con capillas tangentes entre sí embebidas en el muro.

La otra cara del románico tardío la protagoniza una arquitectura mucho más complicada en sus formas y ornamentación, bien representada en todo Occidente, excepto en Francia, como ya vimos. En la península Ibérica a partir de 1160 empiezan a introducirse elementos modificadores de la arquitectura y el arte figurativo, que permiten hablar del románico tardío hasta el primer cuarto del siglo XIII, momento en que comienza a despuntar el gótico, si bien en los contextos artísticos más periféricos encontramos aún obras construidas al modo románico hasta fines de esta centuria.

El avance imparable de la «Reconquista» va a hacer necesario el refuerzo de los territorios de frontera con una arquitectura defensiva eficaz. Es también el momento de la definición de los estados peninsulares y las campañas de repoblación llevadas a cabo en los distintos reinos darán lugar a diferentes corrientes artísticas en la antesala del gótico.

Las catedrales construidas en el último tercio del siglo XII incorporan algunos elementos que anteceden el gótico y muchas de ellas se concluyen ya plenamente en este nuevo estilo. En la década de 1170 la catedral de Compostela se remata su parte occidental con la construcción de una cripta para salvar el desnivel del terreno.

Algunos templos catedralicios y colegiatas multiplican en sus cabeceras el número de ábsides para posibilitar las celebraciones de las crecientes comunidades de canónigos. Como solución se adoptan las dos tipologías ya conocidas: la girola con capillas, como en la catedral de Orense o los amplios transeptos a los que se abre una batería de absidiolos, como en la catedral de Sigüenza.

En el conjunto de la arquitectura románica riojana la catedral tardorrománica de Santo Domingo de La Calzada conserva la fábrica del nuevo templo que impulsó en 1158 el obispo de Calahorra, al que se trasladó en 1180 la sede episcopal radicada en Nájera. Parece que las obras se pudieron concluir en 1235. El proyecto de la cabecera se atribuye al maestro Garsión, presente en la ciudad entre 1162 y 1199. Consta de una girola de siete tramos a los que se abrían tres absidiolos semicirculares, de los que sólo se conserva el central. Sobre ella se

dispuso una tribuna cubierta con bóveda de cuarto de cañón, como en la catedral compostelana, pero los cien años que las separan se perciben en el empleo de ciertas bóvedas nervadas en la riojana, así como en su ornamentación escultórica.

En los reinos orientales, la catedral de Tarragona se construye a caballo entre los siglos XII y XIII, y se remata ya en pleno período gótico. Había sido planteada como un templo sencillo de tres naves con sus correspondientes ábsides semicirculares, destacado el central, pero con el paso de los años se dispuso un largo transepto al que se abrieron dos capillas. Las pandas del claustro se cubren con unas bóvedas góticas de crucería, y los tramos de sus muros de cierre se articulan a base de un tímpano apuntado que cobija en su interior tres arcos de medio punto y dos óculos.

Un epígrafe tardío ubicado en el crucero de la catedral de Lleida documenta los inicios de las obras de la catedral en 1203, con el proyecto de Pere Ça Coma, estando terminada la cabecera del templo en 1215, si bien los trabajos se prolongaron durante todo el siglo XIII. La planta respondía a la fórmula habitual del último tercio del siglo XII: naves con transepto a los que se abrían cinco ábsides en batería.

La mayor originalidad del edificio reside en la plasticidad de los elementos de soporte, mediante columnas que se utilizan no sólo como elementos de sustento, sino también para realzar las ventanas y los accesos. El pilar tradicional adopta una estética manierista, al suavizar los *codillos* con las curvas de los fustes. Pero si toda la estructura de soporte, muros y pilares responde de lleno al románico, las bóvedas, excepto la del ábside, son ya góticas.

En Portugal, a fines del siglo XII se erigen las catedrales de Coimbra y Évora. La primera, de aspecto fortificado por su remate almenado, manifiesta la influencia compostelana, pero carece de girola. La de Évora se cubre con bóveda de cañón apuntado y su alzado interior cuenta sólo con intercolumnios y triforio ciego.

A fines del siglo XII el románico hispano recupera la antigua tipología de la planta centralizada, ligada a los templos de las órdenes militares o de función funeraria. En ellos se emplean novedosas bóvedas nervadas, que se han relacionado con la tradición califal. En el tramo navarro del Camino de Santiago se conservan las dos iglesias más destacadas de este tipo: Santa María de Eunate, datada hacia el año 1200 y Torres del Río (ca. 1160-1170). La primera responde al modelo del Santo Sepulcro de Jerusalén y la segunda se inspira en las torres-linternas de difuntos. A ellas se suma la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, fechada en 1204, organizada en torno a un cuerpo central dodecagonal y la iglesia principal de Tomar, ya en territorio portugués.

Una de las aportaciones más originales de la arquitectura tardorrománica de la zona del Duero, es un modelo de cimborrio presente en las catedrales vieja de Salamanca y Zamora, y en la colegiata de Toro. Ofrecen un aspecto bulboso y albergan bóvedas de estructura cóncava. Muestran un tratamiento exterior que las dota de un aire exótico, con torrecillas en las esquinas y tejas pétreas dispuestas a modo de escamas. Recuerdan a los remates torreados de algunos templos del Perigord francés.

Por último, la presencia musulmana en la península Ibérica dio lugar al sur-

gimiento de un arte muy peculiar, nacido de la fusión de la arquitectura románica con el empleo de materiales y recursos decorativos islámicos: el arte mudéjar. La crítica sobre el empleo de este término y su definición ha sido una constante en la historiografía desde el siglo XIX. Pero en la actualidad se ha desprovisto de su contenido étnico o social, para denominar un fenómeno artístico de pervivencia del arte hispanomusulmán hecho en la España cristiana. Existen cuatro focos destacados de creación mudéjar del también llamado *románico de ladrillo*, en alusión al predominio de este material en el aparejo: Sahagún, Toro, Toledo y Aragón.

Ya en el siglo XII Sahagún despunta como un centro religioso y económico de primer orden. Entre sus edificios de ladrillo románicos destacan las iglesias de San Tirso y San Lorenzo, la capilla de San Mancio en el monasterio de San Facundo y San Pedro de las Dueñas. Todas ellas siguen los modelos planimétricos de las iglesias cristianas plenomedievales, pero se distinguen por sus potentes torres caladas por vanos de medio punto y la plasticidad de sus muros, articulados con arquerías ciegas, pilastras y bandas de ladrillo en vertical y frisos en esquinilla. En la villa zamorana de Toro, repoblada por Alfonso III y su hijo, los ábsides son más sobrios al exterior, pero al interior sin embargo tienen varios pisos de arquerías dobladas. De la primera fase se conserva la iglesia de San Lorenzo, y el modelo mudéjar más tardío está representado en San Salvador de los Caballeros, del primer tercio del siglo XIII.

En el Toledo reconquistado se encuentra una de las manifestaciones más tardías e interesantes de la arquitectura mudéjar: la reforma de la ermita del Cristo de la Luz, cuya historia anterior la idenifica con la basílica visigoda de Santa Leocadia y la mezquita de Bib-al-Mardun en período islámico hasta 1085. En la segunda mitad del siglo XIII el edificio se transforma en una iglesia de una nave y ábside; el muro de este último espacio se construye en ladrillo y se articula con arquerías ciegas y dobladas superpuestas, polilobuladas en el piso superior. Lo más novedoso es la existencia en este muro de pintura con lacería blanca sobre fondo rojo, único ejemplo de aplicación de esta decoración al exterior conocido en la Castilla mudéjar, documentado en algunas miniaturas de las Cantigas de Alfonso X. Por último, la perviencia de comunidades mudéjares en las ciudades del reino de Aragón generó la construcción de un nutrido grupo de obras mudéjares, como las propias catedrales de Zaragoza y Teruel.

En Italia la arquitectura del románico tardío va a continuar la marcada tradición lombarda anterior, presente en las catedrales de Molfetta, Trani y Piacenza. El sistema de cubiertas de la primera combina de forma novedosa los cuartos de cañón en las naves laterales y las cúpulas de trompas en la central, atribuido en ocasiones a artífices bizantinos, pero que es netamente occidental y románico.

Cuando Guillermo II accede al poder en 1169, Sicilia inicia un período de estabilidad, durante el cual se crearon las obras fundamentales del románico tardío en la isla. Éste se caracteriza por la síntesis de formas procedentes del sur de Francia, Roma y Campania, sobre un sustrato antiguo islamizado y bajo un ambiente bizantinizante, que tiene en la catedral de Monreale una de sus mejores creaciones. La iglesia es un enorme edificio de 102 metros de largo, dividido espacialmente en tres partes: una fachada torreada con nártex, tres naves separadas

por arcos apuntados, y un enorme transepto de gran profundidad terminado en tres ábsides semicirculares. El resultado es la unión de una basílica cristiana y una cabecera de planta de cruz griega. Sin embargo, y dadas sus dimensiones, en este caso solo fueron abovedados los ábsides.

En el conjunto exterior merece especial mención la cabecera, que se decora mediante dos pisos de arquerías apuntadas y entrecruzadas, sustentadas en columnas, que ofrecen un aspecto «barroquizante» muy alejado del románico pleno, al enriquecerse con ricas incrustaciones. El claustro catedralicio fue construido por Guillermo II entre 1175 y 1185. Sus pandas se abren en arcos apuntados de tipo musulmán y uno de los ángulos está ocupado por el lavatorio de la comunidad, en forma de pabellón cuadrado con una gran pila circular, abastecida por finos surtidores que parten de una columna central. Las columnas geminadas de las arquerías presentan fustes helicoidales y decoración de mosaicos, roleos, zigzags y estrías, y poseen una de las series más ricas de capiteles historiados del tardorrománico italiano.

La Italia tardorrománica también nos ha legado arquitectura en ladrillo, tanto de tipo cultual como civil. Entre esta última destaca el Palacio de la Raggione de Milán, fechado en la primera mitad del siglo XIII, cuyo piso superior, aparejado en ladrillo, se abre en una fachada con triforio. Es también la época de erección de las altas torres urbanas, cuya función responde a la necesidad de protección en una coyuntura de enfrentamientos internos.

Con Enrique VI (1190-1197), hijo de Federico Barbarroja, el Imperio Germánico mantuvo el esplendor de los años anteriores, que quedará visiblemente reflejado en la arquitectura. La catedral de Worms muestra el resultado de la lenta transformación de un edificio otoniano, que en 1171 inicia una renovación tardorrománica gracias a la intervención del obispo Conrado II. De sus dos ábsides, el oriental se compone de una cabecera que oculta con un muro recto exterior un ábside semicircular que se flanquea por dos torrecillas circulares. La característica articulación mural del último románico alemán se concreta aquí mediante el abocinamiento de los vanos y la apertura en las tradicionales galerías. El gran transepto está presidido al exterior por una torre que alberga una cúpula octogonal. La vieja bipolaridad de la planta se mantiene con la cabecera occidental, torreada, con un ábside poligonal de cinco paños. El ritmo de las naves sigue el tradicional *sistema ligado* de la catedral de Spira.

La iglesia alsaciana de Murbach aún conserva su estructura oriental, que recuerda las formas cúbicas de la arquitectura otónico-salia, pese a haber sido construida a lo largo del siglo XII y consagrada en 1216. Un ábside de testero recto con dos capillas rectangulares se abren a un tímido transepto, que remata sus brazos con dos torres cuadradas. Al interior las bóvedas de ojivas reemplazaron quizá a las de arista del proyecto original, pese a lo cual la nave es una construcción plenamente románica. En la zona occidental, fechada ya en el primer cuarto del siglo XIII, se hace patente sin embargo el espíritu gótico, con la eliminación de la fábrica otoniana anterior, y la sustitución del contraábside por una capilla poligonal.

La catedral de Brunswick fue construida por Enrique León entre 1173 y 1195, como exponente de su autoridad y prestigio dinástico, en competión con la catedral de Spira, símbolo de los salios. En su parte occidental se encontraba su trono. Las naves se concibieron según el característico *sistema ligado,* separadas por pilares cuadrados y cubiertas con bóvedas de aristas.

Uno de los más importantes centros artísticos del Románico tardío del Imperio fue Colonia. En esta ciudad la iglesia otoniana de San Martín el Grande fue sustituida durante el siglo XII por otra tardorrománica consagrada en 1172, de la que sólo se conservan las naves. A principios del siglo XIII se edificó la cabecera, trilobulada y concebida para realzar la imponente torre central, flanqueada por cuatro torrecillas en sus ángulos. Cobija una cúpula sobre pechinas y cuatro tramos de cañón preceden el último de la nave y los tres hemiciclos, sistema de refuerzo empleado ya en época romana. La misma cabecera trebolada presentan en la ciudad Santa María del Capitolio y la iglesia de los Santos Apóstoles, ambas terminadas en el primer tercio del siglo XIII.

Las soluciones cercanas al gótico que se anunciaban en la catedral de Worms se consolidan en la catedral de Basilea, antiguo edificio de patronato imperial, construido por Enrique II, que tras su incendio en 1185, fue reconstruida a partir de las partes de la fábrica que se habían salvado.

En Inglaterra, la arquitectura del último románico conserva las tradiciones constructivas de la etapa anterior, introduciendo como mayor novedad el recargamiento escultórico de las fachadas, como la de la catedral de Ely, que se cubre de un variado repertorio de nichos y arquillos ciegos trilobulados, de medio punto, rombos y formas vegetales.

Otras destacadas catedrales acometen obras en la segunda mitad del siglo XII, como la de Durham, en la que se construye una anteiglesia de tres naves concebida a modo de *galilea* según los usos del monacato cluniacense. En ella los nuevos aires se aprecian en los esbeltos haces de columnas que sustentan arcos de medio punto cuyas roscas e intradoses se labran con motivos de zig-zag, digno escenario para acoger el sepulcro de Beda, enterrado aquí desde el año 1370.

La catedral de Peterborough se consagró entre 1140 y 1143, pero a lo largo de toda la centuria se continuarán las obras hasta la fachada occidental. Entre 1155 y 1177 se construyó el transepto, que mantuvo los tres pisos de la nave con sus correspondientes pasadizos en sus muros extremos. Las naves se concluyeron bajo el abadiato de Benito (1177-1194) y a principios del siglo XIII se dispuso, como en la catedral de Ely, un transepto occidental, al que se le añadió un pórtico monumental, con tres enormes arcos apuntados, flanqueados por dos modestas torres laterales. La preocupación de los arquitectos anglonormandos por la articulación del muro mediante pisos, vanos y galerías para aligerarlo, queda bien reflejada en el interior de la catedral de Peterborough, que desmaterializa los lienzos en consonancia ya con las construcciones góticas. Las cubiertas alternan la madera en la nave central con las ojivas de las naves laterales. De este modo pudo mantener en el ábside los tres pisos, que se repiten en el lado derecho del coro y en el fondo del brazo del transepto, en el que se elevaron tres órdenes de ventanas. Los dos intermedios añadieron corredores, que se prolongan por todo

el perímetro del templo permitiendo la circulación de los clérigos. La datación tardía queda reflejada también en los gruesos pilares poligonales sobre los que se elevan órdenes de columnas entregas y en la ornamentación de las arquivoltas aboceladas.

4.2 La escultura del románico tardío: del Maestro Mateo a Benedetto Antelami

En el campo de la escultura los avances que se producen en el románico tardío son sustancialmente más relevantes que las novedades arquitectónicas. La tendencia hacia un mayor naturalismo ligeramente idealizado se suma a una expresividad más amable y a una cierta estilización. Este proceso tendrá lugar mediante una lenta transformación, que no permite fijar límites cronológicos concretos, pese a su calificación genérica de *arte 1200*.

El paisaje escultórico del románico tardío ofrece sus mejores creaciones en la Europa meridional: sur de Francia, los reinos hispanos e Italia, territorios en los que a la fuerte tradición plástica románica se suma la herencia del arte antiguo, la corriente bizantinista y los ecos de la incipiente primera escultura gótica del norte de Francia.

La zona del Rosellón continuará su tradición escultórica en obras de mediados del siglo XII, como el claustro de San Miguel de Cuixá y la tribuna de Serrabona, atribuidos al problemático *maestro de Cabestany*, al que se han adjudicado obras en un amplio radio que abarca desde el País Vasco hasta la Toscana. Esta denominación procede de un tímpano conservado en la pequeña localidad de Cabestany, sita en Perpiñán, en el que se representa un ciclo de la Asunción de María con la entrega de su cinturón a Santo Tomás como prueba. Las figuras presentan grandes cabezas con los ojos y las manos muy expresivos, y paños de plegado clásico. La presencia de notables afinidades con esta obra han llevado a atribuir a este escultor de expresiones humanizadas el pie de la pila bautismal de la iglesia de San Casiano (Toscana) y el sarcófago de San Saturnino, reutilizado como frontal de altar de la iglesia de San Hilario de Aude. Esta dispersión sugiere la figura de un maestro itinerante, quizá de filiación toscana.

En la zona provenzal la escultura de la segunda mitad del siglo XII acusa una fuerte herencia clásica, con personajes de gran monumentalidad, intensificada por los voluminosos plegados, como veíamos en los programas de las fachadas de Saint-Gilles-du-Gard y de San Trófimo de Arlés, así como en los capiteles del claustro de esta última iglesia.

En la península Ibérica la plástica románica tiene un protagonista indiscutible: el maestro Mateo, cuyo pórtico de la Gloria de la catedral compostelana constituye una referencia clave en arte medieval occidental. Si bien su filiación francesa o hispana aún se discute, sabemos que el escultor se ocupaba de las obras catedralicias desde 1168, año en que Fernando II le concedía una pensión anual con este objetivo. Posiblemente interviniera también por estas fechas en el remate de las naves y tribunas de la iglesia hacia el oeste, salvando el gran desnivel de

terreno mediante la construcción la gran cripta antes mencionada, que sustenta el pórtico de la Gloria, que se flanqueó por dos grandes torres cuadradas. Veinte años después, en 1188, dejaba testimonio de su genialidad en los dinteles de la gran portada.

Cuando los peregrinos llegados de toda Europa contemplaban el programa escultórico de este pórtico, advertían la diferente intención y plástica respecto a la ornamentación de las fachadas del crucero. La fría estética del románico pleno de estas últimas se sustituye en el pórtico de la Gloria por una Divinidad humanizada.

La estructura de este acceso se organiza mediante tres portadas, de las cuales las dos laterales carecen de tímpano. Todas ellas se cubren con un programa iconográfico en el que las figuras envuelven al espectador mediante una complicidad y gestualidad que supera la plástica del románico pleno europeo. La portada central se constituye con un gran tímpano que se apoya en un mainel al que se adosa la imagen sedente del apóstol Santiago, portando una filacteria en la que se lee: *El Señor me ha enviado* y que parece dar la acogida a los fieles que acuden a su basílica. Preside este gran tímpano la imagen de Cristo mostrando sus llagas en medio de los evangelistas, mientras que, en su entorno, diferentes ángeles portan los símbolos de la Pasión; en la arquivolta se disponen los veinticuatro ancianos del Apocalipsis y adosados a las columnas apóstoles y profetas, enviados por Cristo para difundir su mensaje, tal como reza la cartela del propio Santiago.

El dinamismo de los personajes se corresponde ya con las corrientes del gótico incipiente, acercándose a una plástica más naturalista, en la que los actores de la escena, individualizados en sus rostros y atributos, parecen comunicarse entre ellos. El resto de las representaciones, como los seres monstruosos que cubren las basas, y la totalidad de la superficie del pórtico, se han interpretado como las fuerzas del pecado que serán sometidas por el mundo celeste de los registros superiores.

Pero la maestría de Mateo queda patente en otras obras catedralicias de gran envergadura, como el coro pétreo que se disponía en los tres primeros tramos de la nave central, concluido para la solemne consagración de la basílica, que tuvo lugar el tres de abril de 1211, con la presencia de Alfonso IX. El minucioso estudio realizado de las numerosas piezas del coro conservadas, ha permitido proponer una hipótesis sobre su estructura original. La riqueza escultórica de alguno de estos fragmentos y los vestigios de policromía aún visibles, nos dan idea de la calidad del conjunto.

El influjo de Mateo y su taller se hace patente en la escultura de numerosos templos hispanos de fines del siglo XII, como las catedrales de Orense y Lugo, contemporáneas al trabajo del maestro de Compostela o el sepulcro de la iglesia de la Magdalena de Zamora.

El Románico tardío abulense tiene en San Vicente de Ávila uno de sus mejores conjuntos escultóricos, fechados en el último tercio de la duodécima centuria, en el que se ha visto la intervención de varias manos. La portada oeste se ha puesto en relación con los talleres franceses que trabajaron en Oloron-Sainte-Marie, Saint-Étienne de Toulouse, Moissac o Saint-Lazare d'Avallon. En el tímpano se representa la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro y en las columnas se representa un apostolado incompleto presidido por la figura de Cristo

en el parteluz, que se ha relacionado tradicionalmente con la obra del maestro Mateo. En la portada sur parece haber intervenido otro escultor en el grupo de la Anunciación, cuyo modelado suave se adapta con delicadeza a la anatomía.

En el interior del templo se conserva la tercera gran aportación de este edificio a la plástica tardorrománica hispana, el cenotafio de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta, cobijado actualmente por un ostentoso baldaquino gótico flamígero. Está concebido como una microarquitectura que recuerda al sepulcro de Saint-Denis, que sirve de soporte monumental de los ricos relieves que lo decoran con el ciclo martirial de los tres santos en escenas yuxtapuestas de excelente técnica y dinamismo. Esta obra se ha atribuido al maestro del apostolado de la portada occidental.

En la catedral de Oviedo la Cámara Santa prerrománica sufrirá en el último cuarto del siglo XII una remodelación impulsada por el monarca Fernando II. El objetivo de esta campaña fue dignificar el tesoro ovetense, sustituyendo la cubierta de madera de la nave por una bóveda de cañón, a la par que se enriquecían los muros laterales con un completo apostolado. Las figuras se disponen en parejas sobre las columnas, cada vez más liberadas del marco arquitectónico, con una plástica cercana al naturalismo idealizado y gran fuerza expresiva que preludia la escultura gótica.

Uno de los conjuntos escultóricos más destacados de la Castilla tardorrománica es la fachada de la iglesia palentina de Carrión de los Condes, presidida por un majestuoso Cristo sedente, rodeado de los cuatro símbolos de los evangelistas y del colegio apostólico. Su imagen serena e idealizada, presenta un excelente sentido de la plasticidad de la anatomía y de los ropajes, en esa referencia recurrente ya mencionada a los modelos antiguos.

A la segunda fase escultórica del claustro de Santo Domingo de Silos, en torno al 1200, se adscriben dos de los relieves de los machones del claustro: la Anunciación y el Árbol de Jesé, que se han visto como ilustraciones monumentales de un auto litúrgico que se representase en el mismo monasterio. El primero de ellos muestra a la Virgen coronada por ángeles mientras recibe la noticia anunciada por un san Gabriel arrodillado ante ella. Se trata de una representación de gran dinamismo y recargamiento plástico patente en los plegados, dotada de una gran idealización y sensualidad. En ese momento se ejecutan también los capiteles del piso superior de claustro, que si bien carecen de la originalidad y calidad que muestra el conjunto del piso inferior, ofrecen un interesante repertorio iconográfico de tipo cotidiano.

En Navarra, la portada de Santa María La Real de Sangüesa se orienta al camino jacobeo que pasa delante de ella, y fue restaurada por Alfonso el Batallador en 1131. Su ciclo iconográfico despliega un programa basado en la Redención y el Juicio Final, con una densidad escultórica excepcional en el tardorrománico hispano, que se distribuye en dos conjuntos diferenciados: uno inferior, centrado por la puerta de arquivoltas apuntadas, y el de los dos frisos de figuras bajo arcadas de la parte superior. La portada es obra del maestro Leodegarius, de origen francés (c. 1150-1175), que dejó su firma en la estatua-columna de la Virgen María. Las restantes esculturas representan a María Magdalena, san Pedro, san Pablo y Judas

ahorcado entre otras. El tímpano aparece centrado por la imagen del Cristo Juez, flanqueado por los elegidos y los condenados, sobre una arquería que cobija la representación del Colegio Apostólico acompañando a la Virgen con el Niño, que parece una modesta derivación de los talleres aragoneses que trabajaron en Santiago de Agüero y San Juan de la Peña hacia 1200.

Las arquivoltas son una buena ilustración de la sociedad humana sobre la que recae el Juicio, en las que no faltan clérigos, militares y una rica muestra de artesanos: herreros, zapateros, matarifes, músicos, acróbatas y bailarinas, estos últimos considerados pecadores por la Iglesia. Estas representaciones de los oficios se relacionan plásticamente con la portada del Juicio Final de la catedral de Tudela.

En Aragón se conservan buenos ciclos escultóricos adscritos a la segunda mitad del siglo XII, entre los que destaca la serie de capiteles del claustro de San Juan de la Peña, en Huesca. El programa iconográfico del claustro se agrupa en tres grandes ciclos: el Génesis y las consecuencias del Pecado Original, la Infancia y la Vida Pública de Jesús. Las figuras, de bulto acentuado, tienden a ocupar toda la cesta del capitel, y se caracterizan por su canon corto y rostros muy expresivos con ojos grandes. El tímpano de Santiago de Agüero, también en Huesca, se data entre 1175 y 1200, y muestra una de las mejores Epifanías de la escultura hispana de este momento, iconografía muy escasa en las décadas anteriores.

En tierras catalanas no se conservan grandes portadas, excepto la del antiguo monasterio benedictino de Santa María de Ripoll, panteón condal catalán. Está concebida como un gran arco de triunfo, donde se plasma un complejo imaginario que parece dirigido a la legitimación política en relación con una concepción cristológica del mundo. El programa iconográfico se organiza de forma jerárquica, de modo que, partiendo de valores negativos sugeridos por un zócalo de grifos y leones, asciende a los espacios celestes propios de la divinidad y su corte celestial, dispuestos en otros cinco frisos esculpidos superpuestos. Los principales temas representados aparecen en la Biblia de Ripoll, y destacan, entre otros, las visiones de Daniel alusivas al reino del Hijo del Hombre y al rey opresor de Israel, la Glorificación de Cristo bajo la imagen de David y sus músicos, escenas veterotestamentarias, como la batalla de Rafidin entre Josué y Amelec, Moisés y Salomón, santos, y evangelistas rodeando a Cristo en Majestad, que preside desde lo alto. Bajo el ciclo en el que el ejército de Israel derrota a los amalecitas, se representan cinco figuras enmarcadas por arcos: Dios entregando la ley a Moisés, Josué, un personaje con ropas episcopales y otro ataviado como un noble guerrero. Uno de los dos últimos ha sido identificado con el obispo de Gerona Berenguer Dalmau o el arzobispo de Tarragona. Y el otro parece que se trata de Ramón Berenguer IV, que obtiene su triunfo frente al enemigo del pueblo de Dios, como Josué lo obtuvo sobre los amalecitas. Así pues, el mensaje del iconógrafo de Ripoll parece difundir que el poder en la sociedad deben compartirlo la autoridad civil, representada por el conde, y la eclesiástica del obispo. Las arquivoltas y las jambas desarrollan diversas escenas; en la arquivolta exterior se esculpen doce relieves con las vidas de San Pedro y San Pablo, y esta se apoya por estatuas-columnas de sendos apóstoles, especialmente venerados en Ripoll, monasterio que dependía directamente del Papado.

Los claustros tardorrománicos de las catedrales de Gerona y Tarragona, así como del monasterio de San Cugat del Vallés, muestran series de capiteles de variada iconografía, relacionados entre ellos y con la escultura románica provenzal e italiana.

La tradición del trabajo del mármol en Italia recoge el relevo de Wiligelmo y Niccoló para continuarse a fines del siglo XII con maestros de la talla de Benedetto Antelami. En 1178 éste firma un relieve de la catedral de Parma que representa Descendimiento de la Cruz, considerado una de las obras más representativas de la escultura tardorrománica italiana. Su formación inicial podría haberse dado en el ambiente artístico de los discípulos de Niccoló, si bien en su obra más tardía se acusa la influencia francesa de la escultura de Saint-Denis y Chartres. Pero Antelami supera a sus maestros mediante su dominio de la expresividad dramatizada, bien plasmada en el Descendimiento de Parma. La escena muestra, con un realismo ya gótico, la tragedia de la recuperación del cadáver de un Cristo humanizado, alejado de la estética del Crucificado triunfante. A la izquierda de Cristo un grupo de personajes protagonizan el pasaje del reparto de sus vestiduras entre los soldados, aumentando el dramatismo y presididos por la Sinagoga, a la que un ángel obliga a bajar la cabeza. A la derecha de Cristo un grupo de afligidos encabezados por la personificación de la Iglesia, lloran la muerte de Cristo. Toda la escena se enmarca por una fina cenefa de roleos nielados y en el fondo se dispone la larga inscripción en letras capitales.

Antelami muestra en esta obra un gran conocimiento de la escultura francesa de transición al gótico, patente en el influjo provenzal, especialmente de la fachada de San Trófimo de Arlés. Este aire tardorrománico provenzal se aprecia especialmente en un capitel conservado en la Galería Nacional de Parma, atribuido al taller de Antelami, en el que se representa de la Tentación de Eva, fechado en torno al año 1200.

La madurez del escultor se refleja en el baptisterio de Parma, donde trabaja, quizá también al frente de las obras, entre 1196 y 1216. En el conjunto del programa iconográfico esculpido en la característica piedra blanca parmesana, destaca el rico mensario, en el que el mes de mayo se representa con un joven jinete que levanta la hoz con su mano derecha.

La semejanza de estas obras con la escultura de la fachada de la catedral de Fidenza han llevado a atribuir la ornamentación de esta última a Antelami. También se acusa la fuerte influencia de Antelami en las representaciones de los meses la catedral de Ferrara, datados hacia el año 1200, en las que destaca la presencia de modelos clásicos.

El arte de los broncistas del románico pleno se continúa a fines de la centuria con grandes maestros toscanos, como Bonanus Pisano. De su primera fase se conserva la puerta de San Rainiero de la catedral de Pisa, cuyos 24 paneles representan escenas de la vida de la Virgen identificadas con inscripciones. En 1186 realiza la puerta principal de la catedral de Monreale, adscrita a la etapa final de su carrera como broncista, en la que se manifiesta un cierto agotamiento creativo.

Barisanus de Trani emplea una técnica diferente en la puerta norte de la catedral de Monreale y las de las catedrales de Trani (1175) y Ravallo (1179), en las que las figuras adquieren volumen mediante la estampación.

Finalmente, el segundo taller que trabaja en las puertas de la catedral de Verona a fines del siglo XII manifiesta un estilo mucho más dinámico y acorde a su cronología tardorrománica que el de la primera campaña. Dos de las escenas representan los milagros de san Zenón pescador y liberador del demonio que había poseído a la princesa.

4.3 La pintura del románico tardío: el triunfo del bizantinismo

Durante el último tercio del siglo XII un nuevo impulso bizantino marcará el desarrollo de las artes pictóricas en Occidente, que de nuevo penetrarán desde los grandes focos artísticos italianos de Venecia, Sicilia y el sur peninsular. Las formas del último arte comneno se verán reflejadas tanto en la decoración musivaria y pictórica monumental, como en la producción miniada del reino normando de Sicilia. En San Marcos de Venecia parte de los mosaicos se estaban terminando a fines del siglo XII y principios del XIII con un dinamismo en las formas distinto al de la etapa anterior. Los ciclos musivarios de la catedral de Cefalú y de la Capilla Palatina se realizaban, como vimos, hacia mediados del siglo XII por artistas bizantinos.

Cuando a fines del siglo XII desaparecieron los grandes centros creadores sicilianos, se produjo lo que O. Demus ha denominado la *gran diáspora de artistas bizantinos sobre la península italiana*. Uno de ellos decoró el pórtico de la iglesia de Sant'Angelo in Formis, con una temática que incluía la imagen de la Virgen en un medallón transportado por ángeles, cercana a los mosaicos de Monreale.

En la cripta de la catedral de Aquileia, en el Véneto, sobre unas pinturas anteriores, se pintó un ciclo pictórico de modesta calidad, con escenas de la Pasión, leyendas hagiográficas y temas profanos en el zócalo, fechadas en la época del patriarca Pellegrinus II (1195-1204). El ciclo de la Pasión está dotado de un patetismo muy próximo al bizantino, y se inspira en las formas de San Marcos. Esta corriente véneto-bizantina se extenderá por los valles del Alto Adigio. Y se acusa también en las pinturas del baptisterio de la catedral de Parma.

Pero junto a la influencia del Mediterráneo oriental, la impronta romana aún mantenía su fuerza creadora en el siglo XIII, cuando se decora la cripta de la catedral de Agnani, en el Lacio, datada hacia 1255, con un variado repertorio iconográfico de carácter hagiográfico, apocalíptico, veterotestamentario y cosmológico. Las distintas manos que intervienen en la obra evolucionan desde el conservadurismo hasta las formas del primer gótico. El segundo pintor de Agnani trabaja en la decoración de la Capilla de San Silvestre de la iglesia de los Cuatro Santos Coronados, consagrada en 1246.

A través de Italia, esta segunda ola de *bizantinismo* se acusará igualmente en las ilustraciones de los mejores *scriptoria*, desde Inglaterra a España, así como en los frescos de los templos románicos del resto de Europa hasta bien entrado el siglo XIII.

El taller librario de uno de los principales prioratos de Cluny, llamado Souvigny, ejecuta a fines del siglo XII una serie de biblias de gran formato, que muestran la entrada de esta segunda oleada de bizantinismo en Francia. La biblia más destacada es la que lleva el nombre de la abadía, conservada en la biblioteca municipal de Moulins, adscrita ya a los umbrales de la pintura gótica, en la que destacan las ilustraciones de la vida de David.

La difusión de la estética bizantina se aprecia en ámbitos artísticos tan alejados como dos ilustraciones de un sacramentario de Clermont-Ferrand o las pinturas del pórtico de la catedral de Puy.

La pintura tardorrománica inglesa presenta dos vertientes diferenciadas; una de ellas se integra en la corriente bizantinista común al resto de los reinos occidentales en esta etapa, inspirada en las creaciones de Monreale a través de la presencia normanda en Sicilia; y la otra corriente acusa las influencias ya góticas en el arte de las vidrieras, como las de la catedral de Canterbury, ejecutadas hacia 1175-1220.

La primera tendencia está bien representada en las miniaturas de la *escuela de Winchester*, de cuyo escritorio parece que procede el artista que decoraría la sala capitular del monasterio hispano de Sigena, a cuya obra nos referiremos más adelante. En este taller se iluminó el Salterio de Winchester, en la más pura estética bizantina, patente en la escena de la muerte de la Virgen. Entre 1150 y 1180 se elaboró una gran biblia para esta catedral, que no llegó a concluirse. Se compone de solo dos miniaturas a toda página, que quedaron inconclusas, y una destacada serie de iniciales miniadas, entre las que destacan la «P» del Libro de los Proverbios, que se ilustra con el rey Salomón entronizado y coronado, entregando el rollo con sus parábolas al viejo y al joven. La obra incluye un folio conservado en la Biblioteca Pierpont Morgan, que se ilustra a toda página con escenas de la Vida de Samuel y de David. Al dominio en la composición de las escenas se une en esta obra la destreza en la representación de la corporeidad de los personajes.

En la elaboración de la Biblia de Winchester se han distinguido, al menos, seis pintores. Mientras que los primeros acusan todavía una clara influencia del maestro Hugo y de sus discípulos, como el autor de la Biblia Lambeth, será el llamado «maestro de la Hoja Morgan» el que rompa con la tradición al introducir una tendencia naturalista y más expresiva, muy visible en el modelado de las figuras, que sigue modelos bizantinos.

La continuidad directa de esta escuela pictórica se plasma en los frescos de la capilla del Santo Sepulcro de la catedral de Winchester, obra ya del siglo XIII. Su iconografía se adecúa a la función litúrgica de este espacio, dedicado a conmemorar los episodios de la Pasión y Resurrección de Cristo, contexto en el que se desarrollan los temas del Descendimiento, el Santo Entierro y las tres Marías en el sepulcro.

Posiblemente el mismo taller que iluminó la Biblia de Winchester recibió a principios del siglo XIII el encargo de realizar los frescos de la sala capitular del monasterio de Sigena (Huesca), trasladados al Museo Nacional de Arte de Cataluña tras el incendio que sufrió la iglesia en la guerra civil de 1936. Si bien su policromía quedó muy alterada por el fuego, aún se intuye la brillantez de las

tintas, cuyas tonalidades se debían aproximar a la «Hoja Morgan». El complejo programa iconográfico decoraba los muros laterales de la sala capitular y cinco arcos diafragma. Comprendía un ciclo de imágenes cristológicas iniciadas con la Anunciación, que se terminaba con el Descenso de Cristo a los Infiernos. A éstas se añadía una serie veterotestamentaria, iniciada con la Creación de Adán y concluida con la Unción de David.

Esta pintura refleja claramente la influencia bizantina, remitiendo a la miniatura comnena, que en este caso pudo llegar a Sigena indirectamente a través del influjo de algún artista inglés formado en el ambiente bizantino de Sicilia. El contexto histórico apoya esta teoría, ya que doña Constanza, hija de Alfonso II y Sancha, se casó con Federico, rey de Sicilia y luego emperador alemán. Doña Constanza había vivido con su padre en el monasterio de Sigena, de donde salió para casarse en 1208. Este edificio se convertiría en panteón para los hermanos y la madre de aquélla y se conoce la vinculación de Constanza a este monasterio, por lo que no parece extraño que enviase a algún artista a decorar la sala capitular.

En tierras de Castilla la pintura del románico tardío está bien representada en dos conjuntos. Por un lado, el que decoraba la sala capitular del monasterio burgalés de San Pedro de Arlanza, cuyas pinturas se conservan hoy repartidas entre el Museo Nacional de Arte de Cataluña y diversos museos norteamericanos. Los vestigios conocidos representan animales fantásticos y arquitecturas defensivas y se han datado en el primer tercio del siglo XIII.

El segundo ciclo pictórico se encuentra en la cabecera de la iglesia de San Justo de Segovia, y es una de las obras de referencia de la pintura tardorrománica hispana fechadas en torno al año 1200. Presenta una imagen teofánica con Cristo sedente, rodeado por una mandorla y acompañado por los ancianos del Apocalipsis y por los símbolos de los evangelistas. Bajo esta escena se representan la Crucifixión y el Descendimiento. La bóveda del tramo recto se preside por el Cordero Místico rodeado de las representaciones de la Última Cena y el Prendimiento de Jesús. En la embocadura del presbiterio se dispusieron varios registros pictóricos, entre los que destaca la representación de Adán y Eva flanqueando el árbol del Paraíso. Este programa se presta a una interpretación convencional según la cual el pecado del arco triunfal se redime a través de la Pasión representada en la bóveda, terminando con la referencia al Juicio Final materializada en la *Maiestas* del cuarto de esfera. Parece que todo el conjunto corresponde a una misma campaña y proyecto, respondiendo las diferencias a la adaptación a los distintos espacios. Las pinturas se han relacionado con las ilustraciones de las biblias y los beatos de Ávila, de fines del siglo XII, así como con los frescos de Berlanga y Maderuelo.

La miniatura hispana del último cuarto del siglo XII o del llamado *arte 1200,* refleja en ciertas obras dispersas por el territorio peninsular el influjo de los códices ingleses, como la Biblia de Burgos o de Cardeña, por haberse realizado en este monasterio. Incluye dos grandes miniaturas a toda página, destacando la que desarrolla los pasajes del Génesis de la Caída y los hijos de Adán y Eva, cuyo brillante cromatismo e influencias bizantinas son evidentes. Tras cometer el pecado original, los primeros padres son expulsados del Paraíso con la curiosa

entrega de la túnica por parte de Dios. Ambos registros se separan por una rica ornamentación a base de palmetas, entrelazos y filigranas de reminiscencia insular inglesa.

En la biblioteca Nacional de Madrid se conserva una biblia con miniaturas italianas, completada quizá en algún escritorio de la catedral de Ávila en la segunda mitad del siglo XII. Su autor no muestra gran destreza y mantiene la característica composición narrativa de las biblias carolingias en registros superpuestos. La fisonomía y desbordamiento del marco de algunos personajes relacionan esta biblia con las pinturas de San Justo de Segovia. Por último, en el escritorio compostelano se ejecuta en torno al año 1200 el conocido retrato ecuestre del monarca Alfonso IX (1188-1230), realzado por un marco arquitectónico que remite a la escultura contemporánea castellana y que, como apuntó S. Moralejo, nos invita a imaginar y añorar lo que pudo ser la pintura mural gallega, perdida casi en su totalidad.

Una de las creaciones más características del románico tardío, sobre todo en territorio catalán, es la pintura sobre tabla, destinada a cubrir los frontales de altar, los retablos, los baldaquinos y los artesonados de las techumbres. La iconografía representada de forma directa y expresiva en los frontales de altar solía disponerse en tres registros verticales, presididos por la imagen de Cristo, la Virgen o algún santo, flanqueados por escenas martiriales de carácter más local.

Entre los ejemplos tardorrománicos conservados destaca a principios del siglo XIII el frontal de Aviá, obra de cierta ingenuidad narrativa, que muestra un delicado cromatismo. El hieratismo de la *Maiestas* del frontal de los Apóstoles de la catedral de Urgell y del de San Martín de Vic, obras más tempranas, se sustituye en este caso por la conmovedora imagen de la Virgen con el Niño, dirigiéndose este último a los Magos que avanzan hacia él. A los lados de la Virgen se despliega un sintético ciclo de la Infancia de Cristo, con la Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Epifanía y la Presentación en el Templo. La gestualidad y movimiento de las escenas anuncian las primeras manifestaciones de la pintura gótica catalana.

La pintura del Imperio germánico conserva algunas obras relevantes, como los frescos de la iglesia de Schwarzrheindorf, fechados en el tercer cuarto del siglo XII, cuya iconografia parece inspirada por un mecenas instruido y refinado, dada su complejidad, en la que destacan los pasajes de la destrucción y reconstrucción de Jerusalén según Ezequiel.

A principios del siglo XIII se realizaron los frescos de la torre-pórtico del monasterio benedictino de Prüll, en Ratisbona, en los que destaca por su elegancia bizantinista el ángel de la Anunciación.

Por su parte, la producción miniada del último románico imperial corresponderá principalmente a dos escritorios monásticos: san Jorge de Prüfening y san Emerano de Ratisbona.

Por último, en el contexto del románico tardío alemán se deben destacar las vidrieras de la catedral de Estrasburgo, que si bien han llegado a nosotros bastante alteradas, incluyen un interesante ciclo de monarcas y emperadores germánicos. Estos se representan nimbados, y uno de ellos, acompañado de dos asistentes, muestra una majestuosidad digna de Carlomagno, considerado por el cabildo de

Estrasburgo protector de sus privilegios, y canonizado en 1165. El eco bizantino de estas imágenes responde a los estrechos lazos de los Hohestaufen tenían con el sur de Italia y Sicilia.

5. *El arte islámico después de la desintegración de los califatos*

5.1 La disgregación del califato abasí y el arte de las dinastías locales

Tras el asesinato de al-Mutawakil en el año 861 se inicia en el mundo islámico la crisis del califato abasí, que se traduce en el surgimiento de poderes locales que pretendían establecer el control independiente sobre sus territorios, como es el caso de los tuluníes en Egipto, los aglabíes en Túnez y los samaníes en el Jurasán –al noreste de Irán– y la actual zona de Uzbequistán.

Junto a la proclamación de los califatos omeya de Córdoba y fatimí de Egipto en el siglo X, el afianzamiento de nuevas dinastías locales en este siglo y el siguiente ponen en peligro la unidad del Imperio islámico. Como consecuencia de esta evolución interna, se va a producir una inversión del equilibrio de fuerzas que mantenía el mundo musulmán con los reinos cristianos occidentales, que pasan a dominar políticamente a sus temidos contrincantes. Este hecho queda patente en el avance de la Reconquista en el ámbito hispano a partir del año 1000, coincidiendo con la atomización del territorio de al-Ándalus en los reinos de taifas como consecuencia de la debilidad del califato cordobés. No obstante, el deterioro político del Islam no se traduce en una debilidad cultural y artística. Ese repliegue territorial da lugar a unas creaciones originales más ligadas a cada región, pero que sintetizan, en muchas ocasiones, las formas arquitectónicas y las brillantes técnicas y repertorios decorativos del primer arte islámico.

Entre estas dinastías surgidas en el atomizado territorio del Próximo Oriente en los siglos X y XI destaca la de los *buyíes*, que entran en Bagdad en el año 945 aprovechando el caos político que atravesaba el califato abasí. A pesar de ser *chiítas*, mantuvieron la organización administrativa abasí y en este contexto se islamiza verdaderamente el oeste de Irán, con un renacimiento de la cultura persa tradicional.

El legado arquitectónico buyí destaca especialmente en las construcciones civiles, como palacios, fortalezas y hospitales. Los príncipes ejercieron de mecenas culturales y artísticos, siguiendo la tradición de los monarcas contemporáneos bizantinos y cristianos. Así, se construirán en Bagdad, Shiraz e Isfahan lujosas residencias palatinas, desgraciadamente no conservadas, pero también impulsarán la creación de escuelas *chiítas* y de importantes bibliotecas ligadas al surgimiento de la caligrafía *nasjí*, atribuida a un alto funcionario buyí llamado Ibn al-Bawwab. Los enfrentamientos internos de la dinastía facilitarían la llegada de los seljúcidas a Bagdad, que relevarán a los buyíes en el poder en el año 1055.

Entre las escasas obras conservadas de época buyí deben destacarse la ampliación de la mezquita aljama de Isfahan y la erección de la cúpula sobre trompas del Mausoleo de los Doce Imanes en Yazd (1036). Pero la construcción más relevante es la mezquita de Nayin, situada al este de Isfahan, en la frontera con el gran desierto salado. Su mayor originalidad es la rica decoración a base de estucos, localizados fundamentalmente en la zona del *mihrab,* que refleja de la influencia sasánida.

Entre las mejores creaciones del arte buyí destaca la cerámica incisa, cuyos principales focos de producción fueron Nisapur y Samarcanda, cuyas piezas se decoran mayoritariamente con palmetas. En el siglo XI surgen nuevos talleres cerámicos en el norte y noreste de Irán, que trabajan sobre todo con la técnica del reflejo metálico, produciendo piezas como el plato del portaestandarte del Museo del Louvre.

La dinastía de los *gaznewíes* (962-1186) fundó un pequeño reino autónomo al sureste de Afganistán, en Gazna, ampliado a costa del norte de la India. Su aportación más trascendente a la arquitectura islámica es la introducción del *iwan*, espacio de planta cuadrada, abierto a un patio central y cerrado por muros en los otros tres costados. Esta solución se aplica en dos destacados palacios: el de Laskari Bazar, construido por Mahmud, y el de Gazna, realizado por Masud III en 1111. Los dos se protegen por recias murallas rematadas por torres de ladrillo y siguen una jerarquización espacial interna semejante a la del palacio abasí, que responde a la división de funciones públicas y privadas, pero con la novedad de los cuatro *iwanes* abiertos al patio de honor, que conforma el eje longitudinal. Preside el conjunto el salón del trono cupulado y precedido por un *iwan,* inspirado en la arquitectura áulica sasánida, influencia oriental que también se trasluce en la decoración pictórica.

La planta del palacio de Gazna sigue este planteamiento, e incluye un patio con cuatro *iwanes*, pero la decoración a base de mármoles, terracota y estucos supera ampliamente a la del Laskari Bazar. En uno de sus zócalos de mármol una inscripción *cúfica* escrita en persa alaba a la dinastía gaznewí y al propio palacio, siguiendo la tradición islámica de introducir epígrafes ornamentales de carácter profano, que con posterioridad abundarán en edificios palatinos tan emblemáticos y alejados de Gazna como la Alhambra de Granada.

La otra innovación de la arquitectura gaznewí son los *alminares* de planta estrellada, como el de Masud III y el de Gazna de Bahram Sah, que emplean el ladrillo tallado de forma decorativa con un variado repertorio, heredado por

los seljúcidas. El primero de ellos se conserva aislado, hecho que ha llevado a interpretarlo como el *alminar* de una posible mezquita no conservada, o como un monumento conmemorativo, si bien ambas funciones no son incompatibles.

El territorio nuclear del califato abasí -Irán, Mesopotamia, Siria y Asia Menor- va a quedar en manos de la dinastía de los turcos *seljúcidas* desde mediados del siglo XI. Estos procedían de una familia de jefes militares que habitaban las estepas del norte del mar Caspio y del lago Aral, islamizados a fines del siglo X. El primero de los jefes seljúcidas, Tugril Beg, conquistará Jurasán en al año 1038, proclamándose sultán en Nisapur y seguidor de la ortodoxia *sunní,* para rescatar al califa abasí de la tutela de los emires buyíes, *chiítas*. Con esta intención entró en el año 1055 en Bagdad y en 1058 el califa le concederá públicamente el título de sultán. En poco tiempo Tugril instaura un estado militar jerarquizado, siguiendo el modelo persa.

Algunos de los enclaves más importantes de la dinastía seljúcida son Isfahan, ubicado en el Irán occidental, Merw y Nisapur, en el territorio de Jurasán, y Bujara y Samarcanda en la actual república de Uzbequistán. Estos territorios contaban con una herencia cultural doble cuando los seljúcidas se hacen con su control: por un lado, el sustrato arábigo panislámico, muy vinculado a Bagdad, seguido en las más importantes escuelas religiosas, filosóficas y científicas del nordeste, que generó personajes de talla universal como Avicena. Junto a este legado estaba muy presente la cultura iraní, en la que nació la primera poesía persa y la lengua persa moderna en estos territorios. Esta fuerte tradición cultural hizo que, tras su toma de poder, los seljúcidas se «iranizaran» intensamente y establecieran su capital en Isfahan, ciudad fundada en el siglo VII a. de C. y ubicada 500 kilómetros al sur de Teherán. La dinastía seljúcida se desarrolló como una gran potencia hasta fines del siglo XI, conquistando Afganistán y derrotando a los enemigos bizantinos en Anatolia en el año 1071.

Como capital del imperio seljúcida desde el año 1051, Isfahan fue el marco de una serie de intervenciones urbanísticas y arquitectónicas que responden a las necesidades de representación de los monarcas. El centro urbano se articuló en torno a un espacio cuadrado, que se abrió a la entrada de una gran mezquita ya existente, llamada *Masgid-i Gami*, construida a fines del siglo IX o principios del X. En el lado noroccidental de esta plaza había otra mezquita, de la que sólo se conserva el *alminar*, en la zona sureste se levantaba la residencia palatina, totalmente desaparecida, y al noroeste un bazar.

La forma primitiva de la gran mezquita aljama abasí de Isfahan se distingue en la planta que ha llegado hasta nuestros días modificada. Estaba construida con ladrillo cocido, y contaba con pilares que sustentaban la cubierta de madera. Seguramente del siglo X data la *maqsura*, cuyos pilares aún conservan parte de la decoración estucada semejante a la de Samarra. Entre 1072 y 1075 este espacio de representación se cubrió con una gran cúpula de ladrillo. En 1088-1089 la esposa del sultán agregó al lado norte, en el eje del *mihrab,* otra sala rematada con una cúpula de ladrillo, separada del resto de la mezquita, a la que se le han atribuido las funciones de oratorio privado para la hija del sultán, mezquita para mujeres o biblioteca. En el lado sur se levanta otra cúpula que conserva vestigios

de decoración estucada sobre el ladrillo, ausente en la cúpula de la sala norte, en la que el ornamento se ejecuta mediante la disposición del ladrillo. Las intervenciones acometidas con posterioridad en la mezquita se materializaron en los cuatro *iwanes* y la gran portada del norte, flanqueada por alminares gemelos, que datan posiblemente de principios del siglo XII. Esta fase constituye el primer modelo de la mezquita persa de cuatro *iwanes,* ubicados en los cuatro puntos cardinales del patio, y otorgando a la planta un aspecto cruciforme.

Este mismo planteamiento arquitectónico se aplica a la planta del llamado *ribat* de Saraf, que pese a su nombre respondía más bien a la función de *caravansar* o edificio para el descanso y protección de las caravanas. Y también a las *madrasas*, repartidas geográficamente por toda el área seljúcida para adoctrinar en la ortodoxia sunní frente al chiísmo y formar a funcionarios.

Una de las mayores aportaciones artísticas de los seljúcidas, con continuidad en los siglos posteriores, es el empleo de revestimientos ornamentales a base de ladrillo vidriado de color azul, introducido en las cúpulas de los mausoleos. Entre ellos destacan los de Qarraqan, de fines del siglo XI, y el del sultán Sanyar, en Merw, fechado en 1152. Este último formaba parte de un conjunto arquitectónico que incluía un palacio y una mezquita aneja, constituyendo el primer ejemplo conocido de mezquita-mausoleo, modelo difundido posteriormente. Su mayor novedad está en su cúpula doble, apuntada en origen al estilo persa, y sustentada por un grueso muro de ladrillo sin decoración, cuya zona de transición se disimula al exterior por una galería.

En el ámbito de las artes suntuarias la dinastía seljúcida desarrolla la técnica de la llamada cerámica *minai*, que consistía en la fijación de las imágenes mediante sucesivas cocciones a distintas temperaturas, con una gran variedad polícroma. Su iconografía recuerda a las ilustraciones de los libros miniados, como el Varqh u Gulshah, que versa sobre aventuras amorosas en la Arabia preislámica y se conserva actualmente en la biblioteca del Topkapi en Estambul.

A partir de fines del siglo XII la presión mongola y los enfrentamientos por la sucesión desmembrarán el Imperio Seljúcida y de una de sus ramas surgirá un nuevo sultanato independiente en la meseta de Anatolia: los *seljúcidas del Rum* (1077-1307), que fijan su capital en Konya. Sus relaciones artísticas manifiestan la influencia iraní, junto al sustrato bizantino, sirio y armenio cristiano, sobre todo en el siglo XII. Las duras condiciones climáticas y la tradición constructiva en piedra propiciarán la construcción de un nuevo tipo de mezquitas, en las que el patio, de pequeño tamaño, se cubre con una cúpula rematada con un óculo dispuesto sobre la fuente de abluciones. El mejor ejemplo de esta tipología lo constituye la mezquita de Divrigi, fechada en 1228. En ella, el tramo cuadrado que precede al *mihrab* se cubre con una cúpula nervada inspirada en modelos armenios, enmascarada al exterior por una cubierta cónica.

Los sejúcidas del Rum desarrollaron unas instituciones de caridad, que gozarán de fortuna en época otomana: la *kulliye*. Se construyeron a modo de grandes complejos de utilidad pública, que incluían madrasas, baños, hospitales, caravansares y tumbas. Entre las primeras fundaciones de este tipo se encuentra la de Hwand Hatun en Kayseri (1237-1238), que integraba una mezquita *aljama*,

una *madrasa* y un baño. Entre los *caravansares*, también llamados en esta zona *han,* destacan el real del Sultán Han, próximo a Kayseri. Se organiza en dos partes separadas a las que se accede por portadas monumentales: un patio rodeado por establos y un cuerpo cubierto destinado a alojar a los viajeros gratuitamente hasta tres días, gracias a la financiación de la donación fundacional y de otras instituciones.

Entre fines del siglo XI y a lo largo del XII, el hijo del gobernador de Alepo dio nombre a una nueva dinastía que unificó el fragmentado territorio sirio: la dinastía de los *zanquíes*. En su ejército estaban integrados soldados pertenecientes a tribus de origen kurdo, una de cuyas familias, los ayyubíes, tomaría del poder. En esta coyuntura *Salah al-Din*, el famoso Saladino de las crónicas cristianas, fundaría en 1171 la nueva dinastía de los *ayyubíes* tras conquistar de nuevo el Egipto fatimí, restaurando la obediencia nominal al califa de Bagdad.

Desde el punto de vista artístico estas dos dinastías transmiten la tradición constructiva siria del aparejo en piedra bien escuadrado, las plantas centrales cruciformes y las *muqarnas* de origen seljúcida. El *alminar* que se construye en la antigua mezquita de Alepo en 1089 es uno de los mejores ejemplos de esta recuperación de la tradición constructiva y decorativa del norte de Siria. Su planta cuadrada se eleva en un alzado de cinco pisos, cuyos muros se decoran con arcos ciegos polilobulados y se corona por un cuerpo calado con vanos sobre una cornisa de *muqarnas*.

Entre las obras civiles de carácter asistencial se encuentra el hospital o *maristán Nur-el-Din* de Damasco (1154), cuya gran cúpula se decora por estas *muqarnas* geométricas. Mantiene este modelo la *madrasa* al-Nuriyya al-Kubra, también en Damasco, fechada en 1172. Fue patrocinada por el zanqí Nur al-Din para enseñar la doctrina *hanafí* y *shafií* dentro de la ortodoxia *sunnita*. Su planta se organiza en torno a un patio cuyo *iwan* meridional está ocupado por una mezquita; los otros dos *iwanes* debían dedicarse a la enseñanza y las celdas de los dos pisos a residencia de estudiantes. Completaba el conjunto un mausoleo cubierto por una cúpula de *muqarnas* construido al sur del vestíbulo.

En el territorio ocupado por los zanquíes se instala, suplantando a éstos en el poder, la dinastía *ayyubí* (1171-1250). Sus producciones artísticas más refinadas son la orfebrería y la ilustración de manuscritos. La primera combina el legado fatimí con las corrientes sirias, y una de sus mejores muestras es un aguamanil del taller de Mosul, fechado en 1232, cuya forma mantiene la tradición local que se remonta a la época bizantina. La distribución de la iconografía en medallones lobulados y frisos sobre un fondo geométrico es el sello del taller.

Por otro lado, en los años finales del califato abasí y en el primer tercio del siglo XIII alcanza sus mejores producciones la Escuela de Bagdad, que inicia el esplendor de la miniatura islámica, con abundantes autores documentados, prolongado en los siglos sucesivos. En la fabricación de códices iluminados los musulmanes emplearon el papel, de elaboración más económica que el pergamino utilizado en el Occidente cristiano. Pero mucho más prestigiado que el trabajo de los iluminadores era el del calígrafo en el mundo islámico, dado que la escritura es la forma de la palabra de la revelación. Algunos de estos manuscritos eran de

carácter científico, como el Libro de los Antídotos, de Seudo Galeno, fechado en 1199, que es un tratado de medicina atribuido a la Escuela de Mesopotamia, entre cuyas ilustraciones se representa a unos campesinos cultivando plantas medicinales.

Junto a estas obras de carácter científico, muchas de ellas traducidas del griego, figuran otros libros de gran relevancia en la literatura medieval, y que han sido copiados en distintas versiones. Uno de ellos es el que ilustra las Estaciones de Hariri o Maqamat, escritas por Al-Hariri, nacido en Basora, antes de 1122, fecha de su muerte. El contenido sirve de documento ilustrado de la sociedad de su tiempo a través de las aventuras de un pícaro, Abu Zayd, que en compañía de al-Harit recorre las ciudades del Islam. El miniaturista es Al-Wasiti, oriundo de Wasit, al sur de Bagdad, y sigue las pautas pictóricas de la escuela iraquí: espacios planos, sin profundidad y figuras carentes de modelado. La policromía es brillante y no responde a la realidad existente en la naturaleza, sino a una concepción imaginaria de lo narrado.

5.2 El arte del Egipto fatimí

En el panorama del mundo islámico después de la disgregación del califato abasí, el territorio de Egipto destacará, junto con la zona buyyí de Bagdad y al-Ándalus, por su trascendencia política y cultural, impulsada por los fatimíes. Esta dinastía nació a partir de un grupo de seguidores de la descendencia de Mahoma por vía de su hija Fátima, de ahí su denominación, aunque también se les denomina *chiítas,* nombre de la corriente religiosa que se difundió por todo el territorio musulmán ya en el siglo IX. Un hito importante en el devenir de este grupo fue la proclamación de su jefe como primer califa fatimí en Túnez en el año 908. En el año 969 el cuarto califa se apodera de Egipto y durante los dos siglos siguientes los fatimíes controlarán el territorio islámico desde Siria hasta Argelia, en medio de un panorama culturalmente ecléctico dados los contactos con el Extremo Oriente, el mundo bizantino y el Occidente cristiano. La dinastía fatimí alcanzó su mayor esplendor a mediados del siglo XI, después del cual comienza a manifestarse en su seno la crisis económica, que trae como consecuencia una fuerte desmembración social. Las embestidas de los cruzados en Siria y Palestina acaban con la derrota fatimí y en Egipto el oficial kurdo Saladino se hizo con el poder en 1171, suplantando a la dinastía *chiíta* de los fatimíes con la nueva dinastía ayyubí, que recuperó la ortodoxia *sunnita*. Por último, en la zona del Magreb, hacia 1150 las dinastías descendientes de los fatimíes habían sido sustituidas por otras, procedentes en su mayor parte del territorio occidental norteafricano. Durante el último siglo de su dominio los fatimíes vieron reducido su control prácticamente a Egipto.

La primera manifestación del poder y la prosperidad de la dinastía fatimí fue la fundación de su capital, El Cairo, en el año 973, cuyo nombre significa la *resplandeciente* o la *victoriosa*. Se ubicó al norte de Fustat, con la función de representación regia del nuevo soberano, y se planificó urbanísticamente con un plano cuadrado, protegido por una muralla.

En el programa constructivo emprendido por los monarcas fatimíes en la capital dinástica destaca la erección de una serie de mezquitas que pretendían afianzar la doctrina *chiíta*. La más importante desde el punto de vista arquitectónico y decorativo es la mezquita *aljama* de Al-Ázhar, que significa «la espléndida». Se erigió al mismo tiempo que la ciudad (969-973) y la *khutba* se leyó por primera vez desde su *mimbar* en junio del año 972. Pocos años después se documenta en ella la función de *madrasa* de los *chiítas*. El exterior no conserva ningún elemento de época fatimí. Su fachada es fruto de una reconstrucción del siglo XII y se articula mediante una sucesión de arcos en forma de quilla, entre los que se disponen nichos decorados con nervaduras y *muqarnas* de poco relieve, que recuerdan los vanos fechados en época más temprana en Ibn Tulun. La planta de la mezquita primitiva tenía un *haram* o sala hipóstila de cinco naves paralelas al muro de la *quibla* y porticada. Una nave central más ancha perpendicular a dicho muro orientado hacia la Meca conducía hacia el *mihrab,* ricamente decorado con estuco. Delante de éste había una cúpula, quizá flanqueada en origen por otras dos laterales a modo de *maqsura* o espacio reservado al califa y su familia, y otras dos en los tramos de los extremos de la *quibla*. La mezquita sufrió transformaciones hasta mediados del siglo XII, entre ellas, la introducción de un pasillo de entrada hacia el *shan* o patio primitivo, así como la ampliación de la sala de oración con cuatro nuevas naves añadidas a la parte exterior del muro de la *quibla*. En esta campaña se erigió una cúpula delante del nuevo *mihrab*. Todos los soportes de la mezquita eran columnas, sencillas o pareadas, y en gran número fueron reutilizadas de edificios anteriores, práctica frecuente en la construcción medieval de cualquier ámbito cultural. Estos soportes se coronaron por capiteles igualmente de acarreo, sobre los que voltean arcos apuntados. La decoración a base de estuco se conserva sobre todo en las enjutas de la arquería de la nave central y en el muro de la *quibla*, destacando el recorrido litúrgicamente más importante de la mezquita. El segundo *mihrab* de la mezquita, construido en la ampliación del siglo XII, se decoró con mármoles polícromos y está precedido por una cúpula ricamente decorada, como corresponde al espacio simbólicamente más importante del edificio.

La segunda mezquita *aljama* de la primera época fatimí en El Cairo fue iniciada por el padre de al-Hakim en el año 990 y concluida por éste, que le dio su nombre, en 1013. Se ubica al norte de la ciudad, extramuros, y se trata de una fundación regia destinada a manifestar los poderes espirituales y terrenales del califa. La diferencia con otras mezquitas califales islámicas, como las de Damasco, Bagdad y Córdoba, en las que el palacio se encontraba próximo, radica en su situación alejada del núcleo urbano. Sin embargo, su proximidad a los mausoleos fatimíes apunta a una asociación simbólica por parte del poder dinástico de ambas áreas. Su planta se aproxima al rectángulo y en las esquinas sur y oeste se remataba por sendos alminares, cilíndrico y prismático, actualmente semiocultos por construcciones posteriores. Al exterior las tres cúpulas –central y extremas- resaltan el muro de la *quibla*. La sala de oración con cinco naves paralelas al muro de la *quibla* sigue el modelo de la mezquita de Ibn Tulun y los arcos apuntados se apoyan en pilares compuestos de ladrillo.

En 1125 el califa Al-Ámir terminó la pequeña mezquita de Al-Áqmar, cuya mayor originalidad radica en ser la primera mezquita conocida con la fachada principal alineada con una calle preexistente. Por este motivo, al seguir la orientación canónica hacia La Meca, presenta una planta tan curiosa. Esta inserción de la mezquita en la malla urbana se debió muy probablemente al aumento demográfico de El Cairo, que haría más codiciado el valor del terreno, razón por la que otras mezquitas irían adoptando posteriormente esta disposición. La composición ornamental de la fachada está cuidadosamente ordenada y emplea las *muqarnas* como elemento decorativo y el arco en forma de quilla.

La otra gran mezquita fatimí de El Cairo fue patrocinada por Al-Salih y se ubicó extramuros de la ciudad, quizá con función de relicario *chiíta*, e introduce igualmente el estuco ornamental en los arcos y enjutas.

Además de las mezquitas aljamas y mausoleos patrocinados por los monarcas, en el Egipto fatimí se edificaron otros conjuntos destinados a lugares de oración, de peregrinación y de culto privado. Estos santuarios se llamaron habitualmente *mashad,* que significa *lugar de testimonio,* y entre ellos se encuentra la mezquita denominada de Al-Yuyusi, ubicada sobre la colina de Moqattam que domina El Cairo. La inscripción dedicatoria que la fecha en 1085 la denomina claramente *mashad*, si bien no se asocia a ningún enterramiento. Algunos de sus epígrafes coránicos conmemoran acontecimientos no recogidos en la documentación, que pudieron ser el motivo de la erección del edificio. Las plantas de este tipo arquitectónico responden a una misma organización: constan de una entrada, que puede estar cupulada y se culmina por un *minarete*, como en al-Yuyusi, que conduce a un reducido patio. En este ejemplo la sala de oración realza el espacio que precede al *mihrab* con una gran cúpula, y se flanquea por otros dos espacios abovedados. La experimentación con las cubiertas cupuladas en los mausoleos y *martyria* fatimíes dio lugar a otra de las novedades constructivas de la última época de esta dinastía: la solución de elementos de transición entre la planta cuadrada y las cubiertas cupuladas. En Al-Yuyusi el problema se resuelve mediante un tambor octogonal calado con ocho ventanas y trompas angulares. Estas últimas serían sustituidas a principios del siglo XII por mocárabes. Este mismo modelo arquitectónico está presente en las *kubbas* funerarias de los califas de Asuán, construidas en torno a 1100.

Entre las obras civiles de mayor envergadura de El Cairo fatimí destaca el refuerzo de las murallas de la ciudad entre 1087 y 1092 por mandato de Badr al-Gamali, sustituyendo los primitivos muros de adobe por una muralla de piedra cuya extraordinaria calidad remite a modelos constructivos armenios y sirios.

En el ámbito de la pintura monumental fatimí encontramos en los artesonados del techo de la Capilla Palatina de Palermo (Sicilia) los mejores vestigios conservados, que destacan por su extraordinaria calidad y variedad iconográfica, y se datan hacia 1143. El variado imaginario representado prioriza los temas cortesanos de fiesta, música y caza, que alternan con motivos vegetales, zoomorfos y de la vida cotidiana. Entre las escenas más interesantes se encuentran danzas del velo, un personaje con un barril, unos sirvientes que sacan agua de un pozo para llenar unas vasijas y un pastor con un carnero. En algunas de ellas los fondos se

adornan con bandas florales que recuerdan las tallas fatimíes de marfil y madera. Este último material se trabajó en los mejores talleres, fabricando piezas que en ocasiones se policromaban, destacando su empleo en los *mihrabs* portátiles, como el procedente de la mezquita de Al-Ázhar de El Cairo.

El esplendor artístico que caracterizó las cortes fatimíes no hubiera sido el mismo sin el patrocinio de la rica producción de piezas suntuarias financiadas por los califas, muchas de las cuales, dado su aprecio en Occidente, acabaron en los tesoros de las iglesias cristianas, y paradójicamente muchas de ellas como ricos envoltorios de veneradas reliquias.

Además de la madera, el marfil fatimí se empleó en la fabricación de arquetas, botes y placas que incluyen un rico repertorio iconográfico constituido tanto por motivos vegetales como por escenas cortesanas de danza, música y cetrería.

Las artes textiles fatimíes mantienen las técnicas coptas, empleadas en los *tiraz*, término que alude tanto a los talleres donde se fabrican las telas como a los propios tejidos ya confeccionados. Entre ellos destacan los de Damietta, Alejandría, Fustat y Tinnis. En su fabricación se empleaban la lana y la seda enriquecida con hilos de oro y los motivos ornamentales se desarrollaban generalmente en bandas con animales afrontados, como las aves del tiraz de al-Hakim, conservado en el Museo de El Cairo. Como ocurre con la pintura, una de las piezas textiles fatimíes más preciosas es el manto de la coronación del rey normando Roger II de Sicilia (1113), bordado siguiendo un esquema simétrico organizado por una palmera que separa dos escenas de lucha entre un león y un camello. Los mismos repertorios iconográficos se tallaban en las jarritas y vasos fatimíes, elaborados tanto de cristal soplado y tallado, como, sobre todo, de cristal de roca. Su extraordinaria calidad los hizo objeto de exportación por todo el Mediterráneo y además de su circulación comercial, muchos de ellos aparecieron en los tesoros cristianos medievales por formar parte de los botines de guerra. Una de las piezas más interesantes es una jarrita de vidrio tallado procedente del tesoro de la abadía de Saint Denis, que se conserva en el Museo del Louvre en París y otra es la custodiada en el tesoro de la catedral de San Marcos de Venecia. Los ricos ajuares fatimíes incluían también cerámicas vidriadas, elaboradas con dos técnicas: la decoración incisa o grabada, bajo una capa traslúcida monocroma, y el reflejo metálico, a la que se adscribe un plato en el que se representa una danzarina bailando con un velo mientras sujeta con sus manos dos vasos cónicos, fechada en la primera mitad del siglo XI. Este repertorio iconográfico de la loza vidriada se liga a clientes de los estratos sociales privilegiados, como el propio círculo cortesano, así como a la clase media de artesanos, *ulemas* y funcionarios. Y de ello deriva la elevada consideración de los pintores de los vasos, semejante a la de los calígrafos.

5.3 El arte tras la caída del califato de Córdoba: de las taifas a los almohades

En el Mediterráneo occidental el poderoso califato cordobés de al-Ándalus, agotado tras el enorme esfuerzo del enfrentamiento contra la reconquista cristiana, vivirá una etapa de anarquía en medio de una asfixiante presión fiscal a los súbditos musulmanes, a la que contribuyeron también la revuelta de los bereberes y de los esclavos traídos del territorio eslavo.

Tras la muerte de Almanzor, esta grave crisis desembocó en una guerra interna que duró unos veinte años, y con el fallecimiento de Hisham II hacia el año 1030 se producirá la disgregación definitiva de al-Ándalus en pequeños núcleos territoriales llamados reinos de *taifas*, gobernados en muchas ocasiones por los jefes militares que habían contribuido al mantenimiento del califato. En el origen étnico de la población taifa de la península Ibérica se pueden distinguir tres grandes focos de procedencia según las familias gobernantes: un núcleo bereber, que constituirán los reinos de Málaga, Granada, Zaragoza, Lérida, Badajoz o Toledo; un grupo de familias árabes, presentes en Sevilla y Mallorca, y las de origen eslavo, documentadas en los reinos taifas de Valencia o Denia.

Pese a las consecuencias negativas de esta fragmentación en los terrenos político y militar, la cultura y el arte en al-Ándalus en época de los reinos de taifas vivieron un momento de gran fertilidad. Numerosos artistas de talleres cordobeses se trasladaron a trabajar a los nuevos reinos a lo largo del siglo XI permitiendo la continuidad de la tradición califal. Hasta hace poco tiempo, se atribuía al arte taifa un carácter inercial respecto al califal corbobés, así como una ruptura con los focos orientales (fatimíes, bizantinos, etc.). Pero los estudios más recientes niegan este aislamiento cultural, basándose en las relaciones con Egipto, norte de África y Sicilia a través de los contactos comerciales canalizados por los puertos del Mediterráneo, como los de Almería, Denia o Baleares.

Uno de los cambios fundamentales introducidos en el arte taifa es el empleo de nuevos materiales. La piedra y el mármol del arte califal anterior serán sustituidos por materiales más pobres, como el ladrillo y la mampostería de cal y yeso. Pero la modestia de las materias primas quedaba oculta en el acabado final, que conseguía una sensación de riqueza decorativa al aplicar sofisticados revestimientos a base de yeserías, que reproducen formas vegetales y geométricas en entramados muy densos decorando arcos, ventanas y paños murales. Partiendo de formas ya asimiladas, se complicarán las líneas de los elementos arquitectónicos con la multiplicación de arcos polilobulados, entrecruzados y mixtilíneos, que pierden su función tectónica para convertirse en un mero ornato.

En el ámbito de la arquitectura predominan en las creaciones taifas los edificios civiles sobre los religiosos. Las mezquitas reproducirán el tipo de planta califal, de la sala de oración con naves perpendiculares a la *quibla*, con la axial más ancha y cubierta de madera. Pero la presión cristiana y la rivalidad entre los distintos reinos de taifas van a dar prioridad a la arquitectura fortificada y las construcciones militares en zonas especialmente vulnerables. Entre ellas las de mayor calidad serán las relacionadas con el ejercicio del poder, es decir, los

palacios construidos por los dirigentes taifas en competencia con los demás, para demostrar su legitimidad.

Los dos conjuntos palatinos más relevantes de época taifa son la Alcazaba de Málaga y la Aljafería de Zaragoza. El alcázar malagueño ya existía en época de los hammudíes, dinastía reinante en la ciudad, pero fue reformado por el rey de Granada Badis entre los años 1057 y 1063, momento del que data su doble fortificación reforzada por torres de planta cuadrada. Las puertas de este doble recinto se construyeron en recodo y el acceso se realizaba mediante rampas. Al recinto inferior se accede por un arco de herradura de tipo califal (2), después del cual se encuentra la llamada puerta de las columnas (3) que conduce al arco de Cristo (4), situado al sur de este espacio y que a su vez da acceso a la plaza de Armas (5) y a la torre de la Vela (6). Al recinto superior se accede a través de la puerta llamada Arcos de Granada (7) y en su zona oriental se levanta la torre del homenaje (14), que lo preside. La parte más interesante del conjunto son los restos del palacio, seguramente de época hammudí (1023-1036), llamados Cuartos de Granada (8), con añadidos de los siglos XIII y XVI (9). El núcleo más interesante de este complejo constructivo se sitúa en la zona suroeste. La pervivencia de las formas califales quedan patentes en sus dos arquerías principales: la triple de acceso al sector residencial, de herradura con alfiz, es muy semejante a las califales de Madinat al-Zahara, y se decora con estuco policromado con motivos de *ataurique* y epígrafes de alabanza a *Alah;* y la del pabellón, configurada en parejas de arcos polilobulados, cuyo cruce se asemeja al de los arcos de la mezquita de Córdoba. Hacia el este del conjunto se ubican los palacios de época nazarí (10), con el aljibe (11) y un baño (12). Por último, en la parte oriental del conjunto se encuentra el barrio de las casas (13), datado en el reinado del taifa Badis, muy posiblemente habitado por los servidores de palacio y articulado por albercas, patios y escaleras.

Junto con Málaga, uno de los reinos taifas más importantes fue el de Zaragoza, dominado por dos dinastías hasta que la ciudad fue conquistada por Alfonso el Batallador, rey de Aragón, en 1118: los tugíbidas (1019-1039) y los hudidas (1039-1118), que establecieron un importante estado en el valle del Ebro.

El segundo miembro de la dinastía hudí, Abu Jafar al-Muqtadir, mandó erigir el palacio de la Aljafería de Zaragoza entre 1046-1081, dándole nombre (*al-Yafariyya*), y recordado en una inscripción de un capitel. Su historia posterior a la reconquista de Zaragoza en 1118 es compleja, ya que fue ocupado por los reyes cristianos de Aragón, con importantes ampliaciones mudéjares en época de Pedro IV (1354); luego pasaría a ser residencia de los Reyes Católicos (1491-1493) y en época de Felipe II (1593) se fechan el foso y las fortificaciones; posteriormente sufrirá una transformación neoclásica para convertirlo en cuartel con Carlos III (1772) y profundas destrucciones a mediados del siglo XIX. Los vestigios que se salvaron se trasladaron al Museo Arqueológico Nacional y al Museo Provincial de Zaragoza, y prácticamente sólo quedó en su lugar la mezquita.

El aspecto actual de la Aljafería se debe al largo proceso de reconstrucción acometido por Francisco Íñiguez Almech a partir de 1947 y a las intervenciones de la década de 1980 que se acometieron con motivo de la instalación de las Cortes

de Aragón. La planta del complejo incluye una superficie tendente al rectángulo con torres semicirculares, que recuerda al ribat de Susa y responde a la vulnerabilidad de la ciudad frente a los cristianos por su cercanía con la frontera. Si bien el exterior muestra un aspecto sobrio y militar, el interior despliega una brillante decoración, como es característico de la arquitectura islámica. El edificio taifa del siglo XI es posterior a la torre del homenaje del Trovador, de planta rectangular, única construcción prehudí. El único acceso lo constituye un arco de herradura de doble rosca entre dos torreones, ubicado en el flanco oriental. Al interior, las construcciones residenciales formaban un conjunto orientado norte-sur, dividido en tres sectores, de los que solo estaba construido el central. Éste se preside por un amplio patio, llamado de Santa Isabel, en cuyos extremos menores se disponen dos albercas, y tras ellas se construyeron dos cuerpos de estructura semejante, si bien más compleja la del lado norte. Se trata de un pórtico con dos estancias laterales, que da acceso a una sala con la misma disposición, concebida como zona de recepción. Esta sala transversal tenía en su extremo oriental la mezquita, construida a modo de pequeño oratorio de planta octogonal. Los arcos del conjunto norte, polilobulados y entrelazados, están construidos de yeso. Es posible que el proyecto decorativo responda a una planificación jerarquizada del espacio, ya que las mayores concesiones en este campo se reservan a las zonas de menor rango espacial, como el pórtico sur, mientras que en el ámbito del pórtico norte, con la pequeña mezquita y el salón del trono al fondo del mismo, tendrá un mayor peso la tradición califal cordobesa.

La presencia de la epigrafía ornamental y publicitaria es uno de los rasgos más característicos de la arquitectura islámica en todo su desarrollo territorial y cronológico. En el salón norte de la Aljafería se conservan los fragmentos de tres bandas con inscripciones coránicas, que subrayan la expresión del poder de los soberanos islámicos en la península Ibérica, desde la Córdoba califal hasta la Granada nazarí. En este espacio de recepción el soberano se manifiesta como el sucesor legítimo del califa y representante espiritual de *Alah*.

El pórtico sur se cierra en una arquería de arcos entrecruzados, reconstruida por F. Iñiguez Almech a partir de los vestigios que se conservaban en el Museo Provincial de Zaragoza y en el Arqueológico Nacional.

La fachada de la pequeña mezquita se organiza como la embocadura del *mihrab* cordobés, abierta en este caso en un arco de herradura con alfiz, que arranca de un salmer que anticipa el estilo *serpentiforme* del arte almorávide. La misma tradición califal presenta la entrada al nicho del *mihrab* zaragozano. Pero a esa tradición se yuxtapone la novedad plástica de los siete muros restantes de la mezquita, decorados en su parte baja con arcos mixtilíneos enlazados, que pervivirá en el arte almorávide posterior. Sobre ellos se dispone una galería de arcos lobulados entrecruzados sobre columnas, que se remata por una cúpula de planta octogonal y arcos entrecruzados levantada en época de los Reyes Católicos. La representación pictórica de platos de cerámica en un panel de esta galería constata los contactos de Zaragoza con el territorio iraní, cuyos edificios se decoraban frecuentemente con aplicaciones cerámicas, hipótesis reforzada con la exhumación arqueológica de hornos similares a los excavados en el oriente iraní.

Todos estos elementos decorativos presentan a la Aljafería como un edificio que manifiesta la apertura cultural de este período en al-Ándalus, y enlaza la tradición califal cordobesa con el arte almorávide y almohade posterior.

Junto al patrocinio constructivo, los soberanos y la aristocracia taifa continúan la tradición califal de rodearse de objetos suntuarios como símbolo de legitimación política. Si bien son escasas las piezas conservadas, su calidad y origen indica la especialización de los talleres según las ciudades. Entre ellos destacan los dedicados a la producción de marfiles, que en general continúan la tradición califal cordobesa. El mejor documentado es el de Cuenca, ciudad perteneciente durante casi todo el siglo XI al reino taifa de Toledo, cuyas piezas datadas documentan su actividad entre los años 1026 y 1050 aproximadamente, y del cual se conoce la identidad de algunos de sus artesanos. La mejor obra de este taller es la arqueta de la catedral de Palencia (1049-50), actualmente en el Museo Arqueológico Nacional. Está realizada en marfil, cuero y oro y es una obra encargada por el rey taifa de Toledo *al-Mamum*, que se la dedica a uno de sus hijos, el *hayib* o sucesor en el trono taifa de Toledo, como se recoge en la inscripción tallada en su perímetro, cuyas fórmulas y bendiciones se reiteran en numerosos objetos de este tipo como medio de legitimación dinástica. Tanto la estructura prismática de la pieza como el repertorio decorativo a base de *ataurique* combinado con escenas cinegéticas y animales afrontados, remiten a los marfiles cordobeses y se inscriben en la iconografía ligada al arte de las cortes islámicas.

En el campo de la metalistería destacan las piezas zoomórficas en bronce, entre las que sobresale el enigmático grifo encontrado en el Camposanto de Pisa, que ha suscitado problemas de funcionalidad, filiación geográfica y cronología. Sus rasgos más sobresalientes son el tamaño monumental, el hieratismo y los volúmenes redondeados de su cuerpo, patas y alas. La destreza del orfebre queda patente en la decoración incisa que invade la mayor parte de su superficie en forma de escamas, plumas e inscripciones *cúficas* bordeando la parte inferior, de forma semejante a las telas ricas, que expresan, con las fórmulas ya conocidas, los buenos deseos para el propietario de la obra. Se han sugerido como precedentes de esta pieza el bronce califal en forma de ciervo originario de Madinat al-Zahra, así como algunos aguamaniles paviformes de bronce.

Finalmente, los *tiraz* del período taifa destacaron igualmente por la riqueza de los materiales y el dominio técnico en la fabricación de tejidos, muchos de los cuales acabaron en manos cristianas envolviendo arquetas relicario o reutilizados como paños de altar, dado el aprecio que les tenían los contrincantes peninsulares. Entre los conservados destaca el llamado tiraz de Colls, fabricado con seda e hilos de oro. Se decora a base de bandas corridas con diversos motivos romboidales y zoomorfos, encuadrados por dos grandes inscripciones *cúficas*, que invocan el nombre de *Alah*. El tejido es igual por ambos lados, dato que sugiere que podría formar parte de un estandarte, siguiendo la tradición cristiana que queda reflejada en las Cantigas de Alfonso X. Otros dos tejidos taifas relacionados en su técnica, colorido y disposición iconográfica son el que envuelve el relicario de San Millán de La Cogolla, datado antes de 1067 y el llamado palio de las Brujas del Museo

Episcopal de Vic, procedente del monasterio de San Juan de las Abadesas, que seguramente haya sido elaborado en los afamados talleres de Almería.

Los reinos de taifas se debilitaban progresivamente por la presión cristiana y el desgaste económico que provocaba el lujo de las cortes gobernantes. Tras la toma de Toledo por Alfonso VI en 1085 los taifas piden ayuda a la dinastía de los almorávides, bereberes rigoristas y guerreros de la fe que vivían en los *ribat* o conventos fortificados en el sur de Marruecos. Al-Murabit fue el jefe que dió nombre a esta dinastía y que islamizó el África occidental, trasladándose hacia el norte a mediados del siglo XI con el objetivo, conseguido, de la unificación del Magreb. Bajo el mando de Yusuf ibn Tasufin (1061-1106) los almorávides toman Marruecos, fundando Marrakech en 1062 como capital de un imperio que admitía la autoridad del califa de Bagdad. Este guerrero acudió en ayuda de los taifas y venció a Alfonso VI en 1086, un año después de la reconquista de Toledo, que resistirá, no obstante, en manos cristianas. La fuerza militar almorávide logrará reunificar la mayor parte de los territorios musulmanes de al-Ándalus, si bien desde principios del siglo XII el poder almorávide se vio presionado por una nueva dinastía bereber de origen nómada, los almohades, que terminaron apoderándose de Marrakech, asesinando en 1147 al último monarca almorávide.

Los almorávides no poseían una cultura propia refinada, de modo que irán dejándose influir por la estética y el arte ya consolidados del Magreb y al-Ándalus. La unificación del Magreb no sólo supuso la llegada de influencias artísticas, científicas o tecnológicas de la Península, sino también la fundación de talleres formados por los artistas venidos del otro lado del Estrecho. No obstante, si bien los almorávides se impregnan ante todo de la cultura andalusí, darán prioridad a unos elementos sobre otros, combinándolos con otros ingredientes para contribuir en las posteriores culturas almohade y nazarí.

En el ámbito de la arquitectura se va a mantener la planta con naves perpendiculares a la *quibla,* con la forma de «T» más o menos definida, pero se cambiarán las columnas de sus precedentes andalusíes por los pilares, como los conservados en la gran mezquita de Argel, que debió terminarse a finales del siglo XI. La sala de oración se compone de once naves con cinco tramos, precedida de un patio rectangular porticado. Al interior se alternan los arcos de herradura apuntados en las naves longitudinales con los polilobulados en las transversales. El tramo que precede al *mihrab* hace patente la planta en «T» al concentrar la mayor parte de la decoración y quedar realzado con una cúpula. Seguramente poco tiempo después de fundar Tremecén en 1082, Yusuf ibn Tasufin comenzó la erección de una mezquita de ladrillo y estuco, que ha llegado muy alterada a nuestros días. El edificio primitivo debió tener trece naves perpendiculares al muro de la *quibla* y un *sahn* o patio rectangular, hoy desaparecido. Como en Argel, en esta mezquita se alternan los arcos polilobulados con los de herradura. El *mihrab* de la mezquita de Tremecén, de planta hexagonal, servirá de modelo a los almohades y posteriores. Una inscripción lo data en el año 1136 y su elemento más destacado es la bóveda que lo cubre y su sistema de sustentación a base de doce arcos mixtilíneos que soportan otros doce de herradura entrelazados; en los cuatro ángulos de la bóveda se disponen las primeras *muqarnas* del Magreb,

importadas del oriente islámico; los paños se calan con tracerías de estuco y toda la estructura está soportada por frágiles nervios de ladrillo cerámico.

En la ciudad marroquí de Fez se había construido ya en el siglo IX la mezquita de Qarawiyyin, que sufrió una serie de transformaciones posteriores. Su planta y ornamentación actual se configuran básicamente en período almorávide, tras la conquista de la ciudad en el año 1069, si bien fue intervenida también en época almohade y posteriores. En 1135 el sultán Alí ibn Yusuf culminó la ampliación del edificio añadiéndole tres naves a la sala de oración y un nuevo *mihrab*, así como las bóvedas de *muqarnas* a la nave que lo precede, cuyos arcos adoptan un perfil polilobulado o de lambrequines. En 1146, poco después de que la ciudad fuera conquistada por los almohades, la decoración de las bóvedas fue ocultada con estuco para adaptarlo al puritanismo de la nueva dinastía.

A la vista de las mezquitas almorávides conservadas podemos concluir que, tanto su organización planimétrica como su sistema de cubiertas nos hablan de una arquitectura de transición entre los espacios omeyas y los posteriores almohades, con la asimilación de las tradiciones abasíes.

Los talleres más afamados de la producción suntuaria almorávide son los *tiraz,* como el de Almería, que alcanza en este período su mayor expansión, realizando los llamados *attabi*, tejidos de tonos suaves, que emplean oro y forman grandes círculos dobles, tangentes o entrelazados, en los que se inscriben parejas de animales. Uno de los mejores ejemplos es el llamado paño de Santa Librada, conservado en la catedral de Sigüenza. La influencia oriental en los tejidos almorávides se pone de manifiesto en las llamadas seda de Bagdad y seda del León.

En el conjunto del territorio almorávide de al-Ándalus y del Magreb central y occidental las agitaciones religiosas, políticas, económicas y sociales se van a suceder desde principios del siglo XII. Uno de los grupos más contestatarios y radicales desde el punto de vista religioso serán los almohades, con Muhammad Ibn Tumart a la cabeza, que proclamaba la necesidad de una regeneración partiendo de su inclinación ascética. Éste, tras proclamarse *mahdí* o guía espiritual, hacia el año 1130 fundó la dinastía de los almohades, en árabe *al-muwahhiddún,* que serán los «unitarios o los que proclaman la unidad de Dios». Estos bereberes del sur de la cordillera del Atlas fundaron un imperio que llegó a extenderse por todo el Magreb hasta Túnez y Trípoli, así como por todo el territorio de al-Ándalus. Tras la muerte de Ibn Tumart, su discípulo predilecto, Abd al-Mumin fue proclamado califa, recuperando esta titulación en el Occidente islámico. Durante su mandato, entre 1130 y 1163, se apodera de Marruecos acabando con la dinastía almorávide y se asienta en la ciudad de Tinmal hasta que instaura en Marraquech la capital del califato en 1147. Asimismo envió a al-Ándalus un ejército que conquistó en poco tiempo los territorios no cristianos de la Península, con capital en Sevilla.

Ibn Tumart había comenzado sus predicaciones en Tinmal, y su discípulo abd al-Mumin construyó una mezquita aljama hacia 1153-1154 en su memoria. Su planta consta de nueve naves perpendiculares a la *quiblah*, con la central y las dos exteriores más anchas que el resto. La crujía paralela a este muro forma en la intersección con éstas la planta en «T». En el interior de la sala de oración la presencia de arcos polilobulados de lambrequines en las naves extremas y la

paralela a la *quiblah* conforman un recorrido en forma de «U», que ya se había adelantado en la arquitectura áulica califal cordobesa, como el Salón Rico y en el Dar al-Yund de Madinat al-Zahra. El resto de los arcos son polilobulados y de herradura apuntados y todos ellos se construyeron con ladrillo estucado. Las dos crujías de las esquinas y el espacio que precede al *mihrab* se cubren con bóvedas de *muqarnas* estucadas. El alfiz de su arco de ingreso se decora igualmente a base de estuco con entrelazos geométricos, y arranca de salmeres serpenteantes introducidos ya por la arquitectura almorávide. El espacio correspondiente al *mihrab* está embebido al exterior por una torre que sirvió de alminar, cuya planta rectangular no conoce precedentes andalusíes ni norteafricanos.

En la ciudad de Marrakech el califa Abd al-Mumin inició en 1147 las obras de la mezquita Kutubiyya, cuyo nombre procede de *al Kutubiyyin* o barrio de los libreros. Su planta se asemeja a la de la mezquita de Tinmal, pero poco antes de 1162, y sin justificación histórica aparente, se duplicaron las dimensiones del edificio original hacia el sur, sin variar la estructura de la planta, pero intentando corregir la dirección de la *quibla*. Los textos mencionan el funcionamiento durante un tiempo de ambas mezquitas a la vez, con un alminar en medio de ambas, hasta que la primera fue destruida. Como en Tinmal, la nave más cercana a la *quibla* alberga arcos de *lambrequines* y bóvedas de *muqarnas* que se individualizan al exterior por tejados piramidales. El *alminar*, construido en piedra, fue terminado a fines del siglo XII. Su decoración mural en torno a las ventanas es distinta en cada piso, enmarcándose por nichos ciegos en forma de arcos de lambrequines, lobulados y entrecruzados. Se remata con un paño revestido de azulejos de color verde azulado.

El sultán Yaqub al-Mansur refundó la ciudad marroquí de Rabat en 1191 con el nombre de *Ribat al-Fath,* y seguramente en ese momento debió comenzar la construcción de la gran mezquita *aljama*, interrumpida a su muerte en 1199. Su planta cuenta con una enorme sala de oración tendente al cuadrado, en medio de la cual se abren dos patios rectangulares que siguen la dirección perpendicular a la *quibla* de las naves. Su techumbre estaba sustentada por columnas de piedra. Otro patio de mayores dimensiones precede al *haram*. El alminar alberga en su interior una rampa en torno a un núcleo central de sección cuadrada. Está construido en ladrillo y sus muros se calan a diferentes alturas con arcos de *lambrequines* y polilobulados. La parte superior presenta un desarrollo decorativo a base de pequeños arcos ciegos mixtilíneos que se multiplican hasta la saciedad y se denomina *sebka*, ornamentación que constituye una de las mayores novedades de la arquitectura almohade norteafricana y peninsular.

Cuando el califa Abd al-Mumin entra en al-Ándalus comienza el período almohade en la Península Ibérica, que tiene como capital la ciudad de Sevilla, tomada en 1147. Tras ella serán conquistadas Jaén, Córdoba, Badajoz, Málaga, Granada y Baeza. No obstante, en el momento de la penetración almohade en al-Ándalus ésta formaba parte junto con el Magreb de un solo espacio cultural, en el que la primacía la tenía la península, de modo que los conquistadores rigoristas norteafricanos asumirán un legado mucho más rico del territorio ocupado del que ellos pudieron aportar.

La potencia militar almohade facilitó, al menos de forma coyuntural, la estabilidad política en el Mediterráneo occidental, que va a posibilitar, sobre las bases de una brillante herencia, el florecimiento de al-Ándalus en el siglo XII. El apogeo de la dinastía se manifestó en Sevilla, donde la saneada economía reforzada por la intensidad de la acuñación de moneda, posibilitó el desarrollo de las artes al servicio del califato. Pero ante la amenaza almohade para la Reconquista, desde Roma el papado promovió una cruzada que logró la victoria en la batalla de las Navas de Tolosa (1212), acontecimiento que supuso el inicio de la decadencia de al-Ándalus. Tras esta flagrante derrota los almohades retroceden de nuevo al Magreb hasta que en 1269 Marrakech cayó en manos de los benimerines.

La Sevilla almohade (1147-1248) nació sobre un núcleo urbano ya consolidado con una rica herencia cultural, marcada por su situación geográfica en el lugar donde el Guadalquivir deja de ser navegable y en zona de tierras fértiles pobladas desde época temprana. Fue un enclave económico y comercial importante para todo el Islam occidental, destacando su actividad comercial portuaria, que se expandía hasta los confines del Mediterráneo. La existencia en la ciudad de una mezquita *aljama* y la presencia del *cadí* o juez, figura importante para el gobierno urbano, se unían a su condición de capital política, elementos que impulsarán un importante desarrollo urbanístico y arquitectónico. Partiendo de su historia preislámica, Sevilla se había transformado desde el siglo VIII como ciudad islámica, adquiriendo importancia en época almorávide y llegando a ser la capital de al-Ándalus a partir de 1172, en su etapa almohade. En esta fase la arquitectura sevillana responde a las tres funciones urbanas: defensiva, religiosa y palaciega. La configuración urbana de la Sevilla almohade seguirá el modelo de las ciudades árabes medievales: la *medina* en el centro, acogía la mezquita *aljama* y otros oratorios, mercados y baños, así como los palacios califales y servicios. Estaba protegida por una muralla y rodeada de arrabales. Las calles eran estrechas, excepto las vías principales de origen romano, y los edificios palatinos ocultaban al exterior su esplendor interno.

La muralla protegía la ciudad, pero también marcaba sus límites. Sevilla estuvo amurallada en época romana y de su fase islámica se conserva el recinto del alcázar, de época omeya. Con algunas reformas califales y taifas, esta cerca urbana llegó hasta la fase almohade, y su recinto no fue superado ni en el siglo XIX. En época almohade se construyeron puertas en recodo y defensas a la orilla del Guadalquivir. Las torres que jalonaban la muralla presentaban casi todas planta cuadrada, excepto la llamada Torre Blanca, en el lienzo de la Macarena, de sección octogonal. Entre ellas se conserva una única torre *albarrana,* la torre del Oro, erigida hacia 1220, que era también residencia. Su nombre responde al revestimiento de azulejos de loza dorada que decoraba su parte superior. Protegía los Reales Alcázares, ubicados en la zona sur de la ciudad, y el puerto, desde la orilla izquierda del río. Está construida en argamasa, con basamento y esquinas de sillería, y presenta tres alturas: un primer cuerpo dodecagonal, con interior hexagonal que funciona como caja de escalera; una segunda altura, que es la prolongación de este núcleo interior que se convierte en dodecagonal. Está cons-

truida en ladrillo y decorada con arcos ciegos revestidos con cerámica vidriada y el piso más alto es un añadido del siglo XVIII.

La primera mezquita *aljama* de Sevilla no está documentada hasta el año 829, y sus vestigios se identifican aún hoy en la colegiata de San Salvador. Muy posiblemente el considerable crecimiento de la ciudad al llegar el siglo XII obligó a sustituirla por otra que atendiera la nueva demanda religiosa.

La gran mezquita almohade de Sevilla se erigió en la alcazaba interior, teniendo que derribarse varias casas para levantar el patio. Gracias a la información que nos legó el cronista portugués Ibn Sahib al-Sala, la *aljama* sevillana es el edificio mejor documentado del islam occidental. Sabemos que la obra fue comenzada por Ahmad Ibn Basso en 1172, bajo el mandato de Abu Yaqud. Se inauguró en 1182 aún sin alminar y probablemente sin concluir el Patio de los Naranjos. En 1184 el califa ordenó cerrar la sala de oración por una muralla y colocar el alminar en el ángulo suroccidental de aquélla. En 1188 Alí al-Gomari prosigue la construcción de la torre alminar, y diez años después se celebra el final simbólico de las obras, con la colocación de las bolas metálicas que rematan el *alminar*, ejecutadas por un artista siciliano.

De todo el conjunto almohade sólo nos ha llegado el *alminar* –la Giralda– y el patio de los Naranjos, ya que sobre la sala de oración se construyó la catedral gótica de Sevilla en el siglo XV, sobre la anterior iglesia de Santa María, construida en 1248 como símbolo de la recuperación cristiana de la ciudad. Pero las excavaciones realizadas permiten afirmar que en época almohade la planta de la mezquita seguía las directrices de la Kutubiyya de Marraquech: naves perpendiculares al muro de la *quibla*, marcándose la nave anterior a este lienzo con la erección de cúpulas en los tramos de intersección con las naves extremas. Las naves de la sala de oración se separaban por dieciséis arquerías sobre pilares rectangulares. La sala de abluciones o *mida* se localizó al exterior de la mezquita, adosada a la muralla que partiendo del alcázar protegía la sala de oración, y data igualmente de época almohade. El patio de la mezquita adquiere gran profundidad, y sus pórticos se forman al prolongar las cuatro naves laterales extremas. Sus lados cortos se abren con siete arcos de herradura separados por elevados contrafuertes, que quizá ocultaran las bajantes del agua recogida en las cornisas para llevarla a los canales que alimentaban los aljibes. Abu Yusuf Yaqub al-Mansur (1184-1199) y su maestro de obras Alí al-Gomari continuaron la construcción del *alminar*. El basamento, construido entonces en piedra, se continúa con ladrillo. Adopta la tipología de doble torre de planta cuadrada, con un rampa de escaleras entre ambas. Los muros se articulan verticalmente en tres calles: en la central se abren vanos geminados de herradura y polilobulados que iluminan la rampa de escaleras y se cobijan por arcos de *lambrequines*; las dos calles laterales se decoran con la malla de *sebka* almohade, que se dispone sobre parejas de arcos con columnas y capiteles califales procedentes de Madinat al-Zahra. Este repertorio ornamental se inscribe en la segunda fase del arte almohade de al-Ándalus, en la que se recupera la voluntad decorativa frente a la austeridad del primer momento. El remate de la Giralda es fruto de un proyecto de Hernán Ruiz en el siglo XVI.

Dentro del programa urbanístico de la corte almohade sevillana, junto con la ampliación de la muralla almorávide se desarrolla un gran programa constructivo que incluyó diversas obras públicas como un acueducto, desagües, atarazanas, pero también palacios y la gran mezquita.

La primera y mejor documentada obra de en la ciudad fueron los alcázares de la Buhayra, palacete fortificado extramuros de la ciudad, cuyo proyecto integraba una gigantesca alberca en la que se reflejaba el edificio. Pero el gran complejo palatino de la Sevilla islámica son los Reales Alcázares, cuyas construcciones se inician en el siglo IX, rodeadas por una fortificación extramuros, en una zona del antiguo puerto fluvial de Hispalis. Este núcleo primitivo fue ampliado por Abd al-Rahman III y posteriormente en época taifa. Con la dinastía almohade se unió el recinto a las murallas de la ciudad y se volvió a ocupar el llamado Cuarto Real, construyendo su gran jardín de Crucero, en el que vivieron los primeros reyes cristianos. En su zona meridional Alfonso X erigió su palacio gótico y Pedro I de Castilla «el Cruel» una nueva residencia regia a finales del siglo XIV. En el sector más occidental una estrecha calle de servicio separa el Cuarto Real del llamado palacio del Yeso, mejor conservado, pero de menor entidad. Se organiza en torno a un patio rectangular, con un pórtico doble orientado norte-sur. El patio del Yeso, fechado a fines del siglo XII y construido por Alí al-Gumari, fue descubierto a finales del siglo XIX y consolidado a principios del siglo XX. La fachada conservada del mismo es la única almohade que nos ha llegado en su ubicación original y cabeza de serie de la arquitectura residencial Ándalusí posterior. La arquería del patio abandona la primitiva austeridad decorativa y remarca las líneas arquitectónicas otorgando plasticidad a la fachada en el inicio de la segunda etapa artística almohade con el califato de Abu Yusuf al-Mansur. Un gran arco central de *lambrequines* con las características impostas serpentiformes enmarca el acceso a la estancia principal, constituido por dos vanos de herradura con alfiz. A ambos lados completan el conjunto otras dos arquerías triples sobre columnas que se prolongan verticalmente en sendos paños de *sebka*. Este orden compositivo se asume en la arquitectura nazarí y mudéjar posterior.

El Cuarto Real o Cuarto del Crucero, ubicado en el ángulo sureste del conjunto, debió organizarse en origen en dos grandes terrazas, con paseaderos elevados al nivel de las habitaciones de uso palatino, sobre un conjunto de galerías y pórticos a inferior altura.

Por último, la llamada casa de la Contratación se destinaba a edificio para los huéspedes notables en época almohade, y posteriormente fue residencia de los almirantes de Castilla y casa de la Contratación de las Indias de los Reyes Católicos, de donde tomó su denominación actual. Los almohades ocuparon el palacio y su patio ajardinado en un primer momento, cubriendo sus muros con decoración pintada y estucada. Pero poco después intervendrán en el patio y su jardín, elevando la cota de los andenes para dejar soterrada la terraza meridional, cuya planta cruciforme definió cuatro albercas alargadas, pintadas en su interior sobre un fondo blanco de estuco. Los pórticos siguen la pauta del patio del Yeso, con el empleo de la *sebka*. Las cuatro albercas, como los cuatro Ríos

del Paraíso coránico, convergen en el estanque central, definiendo otros tantos espacios ajardinados.

En el ámbito de las artes textiles, los talleres almohades sustituyeron la iconografía vegetal y animal por los motivos geométricos y epigráficos, más acordes con el rigorismo proclamado por la dinastía. Una de las piezas más destacadas es el Pendón de las Navas de Tolosa (c. 1212), adquirido como botín de guerra por Alfonso VIII en la citada batalla. Está elaborado con seda e hilos entorchados de oro con aleación de plata. La ornamentación se ordena en los campos definidos por el cuadrado y el círculo, combinando las inscripciones coránicas con las lacerías, estrellas y *ataurique*. Aquéllas invitan a seguir a Alá y a participar en la guerra santa, prometiendo a cambio el Paraíso. Recientemente se ha destacado el parecido de este pendón con los representados en las escenas de batalla contra los musulmanes en las Cantigas de Santa María de Alfonso X.

Bibliografía

AA.VV., *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano*, La Rioja, Breogán, 2000.

AA.VV., *Lecturas de Bizancio: el legado escrito de Grecia en España : [exposición, Madrid 15 de septiembre a 16 de noviembre de 2008],* Madrid, Ministerio de Cultura, 2008.

AA.VV., *O Pórtico da Gloria e o Arte do Seu Tempo, Santiago de Compostela, 3-8 de Outubro de 1988*, A Coruña, Xunta de Galicia, 1991.

AA.VV., *Románico en Galicia y Portugal*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.

AA.VV., *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro*, 2 vols., Silos, Abadía de Silos, 1990.

Abboud-Haggar, S.: «El Cairo, fundación de los Fatimíes», en AA.VV., *El esplendor de los omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa occidental,* Granada, Junta de Andalucía, 2001, pp. 96-101.

Almagro, A. y A. Jiménez, *La Giralda*, Sevilla, Banco Árabe Español, 1985.

Almagro Gorbea, A. (dir.), J. A. Fernández Ruiz, M. González Garrido y A. Almagro Vidal (maqueta virtual), *El Patio del Crucero del Alcázar de Sevilla,* CD, Granada, Escuela de Estudios Árabes, CSIC, Patronato del Real Alcázar, 2005.

Andersson, A., *The Art of Scandinavia*, Londres, Littehampton Books,1970.

Anker, P., *L'art scandinave*, vol. I, París, Zodiaque, 1969.

Azcárate, J. M. de, *Las esculturas de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Trea, 1993.

Bango Torviso, I., *Alta Edad media. De la tradición hispanogoda al románico*, Madrid, Sílex, 1989, cap. 4.

— *El arte románico*, Madrid, Historia 16, 1989.

— *El arte de la alta Edad Media*, Madrid, Historia 16, 1989.

Bango Torviso, I., *El Románico en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
— «Del primer románico al tardorrománico», en J. J. Junquera (dir.) y J. L. Morales y Marín (coord.), *Historia Universal del Arte*, t. 3, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 227-329.
— «El Románico en la Europa Mediterránea», en J. J. Junquera (dir.) y J. L. Morales y Marín (coord.), *Historia Universal del Arte*, t. 3, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 330-427.
— *El Camino de Santiago*, Madrid, TF Editores, 1998.
— (dir.), *Monjes y monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León, Monasterio de Santa María de Huerta, Soria, julio-octubre 1998*, Madrid, Caja Duero y Dirección General de Patrimonio, 1998.
— *Arte de la Alta Edad Media. Summa Artis,* Madrid, 2003.
Barrucand, M. (dir.), *Trésors fatimides du Caire*, París, Institute du Monde Arabe, 1998.
— (dir), *L'Egypte fatimide, son art et son histoire*, París, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1999.
Beach, A., *Women as scribes. Book production and monastic reform in twelfth-century Bavaria,* Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
Borrás Gualis, G., *El arte mudéjar*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
— «El arte hispanomusulmán en la época de las primeras taifas», en R. López Guzmán (coord.), *La arquitectura del Islam occidental*, Barcelona, Lunwerg, 1995, pp. 84 y ss.
— «El Islam», en J. J. Junquera (dir.) y J. L. Morales y Marín (coord.), *Historia Universal del Arte*, t. 4, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 202-397.
Bouet, P., B. Levy y F. Neveux, *La tapisserie de Bayeux: l'art de border l'histoire. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (1999*), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004.
Cabanot, J., *Les débuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, París, Picard, 1987.
Cabestany i fort, J. F. y M. T. Matas i Blanxart, *Diccionari d'arquitectura romànica catalana*, Barcelona, Termcat, 2006.
Caillet, J. P., «Roman (Art)», en G. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, París, PUF, 2002, pp. 1237-1239.
Camus, M. T., *Sculpture roman du Poitou. Les grands chantiers du XI^e siécle*, París, Picard, 1992.
Camus, M. T. y C. Andrault-Schmitt, *Notre-Dame-La-Grande de Poitiers: l'ouvre romane*, Poitiers, CESM, 2002.
Carbonell, E. y J. Sureda, *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Lunwerg, 1997.
Carrero Santamaría, E., *El pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense*, Zamora, Francisco de Moure, 2000.
Carro Otero, X. (ed.), A. Moralejo, C. Torres y J. Feo (trad.), *Liber Sancti Jacobi «Codex Calixtinus»*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992.

Casanelli, R. y E. López-Tello García, *San Benito. El arte benedictino*, Bilbao, Mensajero, 2009.

Castiñeiras, M. y J. Camps (comis.), *El románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa*, Barcelona, MNAC, 2008.

Conant, J., *Arquitectura carolingia y románica (800-1200)*, Madrid, Cátedra, 1995.

Cosmen Alonso, M. C., «Arca de las Bienaventuranzas», en I. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, Junta de Castilla y León, 2001, t. I, p. 391.

— «La Arqueta de las Bienaventuranzas: fuentes iconográficas», *De Arte. Revista de Historia del Arte,* 1, 2002, pp. 21-30.

Creswell, K. A. C., *Compendio de arquitectura paleoislámica*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1979.

Delgado Varela, C., «El arte del Islam», en J. A. Ramírez (dir.), *Historia del Arte,* vol. 2, La Edad Media, Madrid, Alianza, 2003, cap. 2, pp. 63-85.

Demus, O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4 vols., Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1984.

Díaz y Díaz, M., F. López Alsina y S. Moralejo Álvarez, Los *tumbos de Compostela*, Madrid, Edilán, 1985.

Dodds, J. D. (ed.), *Al-Ándalus; las artes islámicas en España*, Madrid, El Viso, 1992.

Dodwell, C. R., *Artes pictóricas en Occidente (800-1200)*, Madrid, Cátedra, 1995.

Donovan, C., *The Winchester Bible*, Londres, University of Toronto Press,1993.

Durliat, M., *El arte románico*, Madrid, Akal, 1992.

Español, F. y J. Yarza, *El románico catalán*, Manresa, Angle, 2007.

Esteban Lorente, J. F., F. Galtier Martí y F. García Guatas, *El nacimiento del arte románico en Aragón. Arquitectura*, Zaragoza, CAI, 1982.

Falque Rey, E. (ed.), *Historia Compostelana*, Madrid, Akal, 1994.

Fernández González, E., «Estructura y simbolismo de la capilla palatina y otros lugares de peregrinación: los ejemplos asturianos de la Cámara Santa y las ermitas del Monsacro», *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, Principado de Asturias, 1993.

Fernández González, E.,«Breves notas sobre la Torre Vieja de la catedral de Oviedo», en *Homenaje al prof. Dr. D. José María de Azcárate y Rístori. Anales de Historia del Arte*, 4, 1994, pp. 101-109.

Fernández Somoza, G., *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Catañula. La itinerancia de un estilo*, Murcia, Nausica, 2005.

Fernández-Ladreda, C. (dir.), J. Martínez de Aguirre y C. J. Martínez Álava, *El arte románico en Navarr*a, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio histórico de Navarra, 2004.

Foys, M. K., K. E. Overbey y D. Terkla, *The Bayeux tapestry: new interpretations*, Suffolk, The Boydell Press, 2009.

Franco Mata, A. (coord. y dir.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, 3 vols., La Coruña, Xunta de Galicia, 2004.

Gaborit-Chopin, D. (comps.), *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, *Paris, Musée du Louvre, 10 mars-6 juin 2005*, París, 2005.

Galtier Martí, F., «Scemate longobardino: la experiencia primicial en Cataluña y Aragón: (circa 995- circa 1040)», en A. Franco Mata (coord. y dir.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, La Coruña, Xunta de Galicia, 2004, t. III, pp. 97-105.

García de Cortázar, J. A. (coord.), *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2003.

García de Cortázar, J. A. y R. Teja (coord.), *Monasterios cistercienses en la España medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008.

García Flórez, A., «Cáliz de Doña Urraca», en I. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, Junta de Castilla y León, 2001.

García Gómez, E. y E. Lévi-Provençal, *Sevilla a comienzos del siglo xii. El tratado de Ibn 'Abdun*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992.

García Guinea, M. Á., *El Románico en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1997.

García Guinea, M. Á. y J. M. Pérez González (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla-León*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002.

Gayraud, R. P., «Fostat: évolution d'une capitale arabe du viie au xiie siècle d'aprés les fouilles d'Istabl Antar», en *Colloque international d'Archéologie Islamique*, El Cairo, Institut Français d'Archéologie Orientale, 1998, pp. 435-453.

Glaber, R., *Histoires*, M. Arnoux (trad. y pres.), Turnhout, Brepols, 1996.

Grau Lobo, L., *Pintura románica en Castilla y León, Valladolid*, Consejería de Educación y Cultura, 2001.

Hauglid, R., *«Stavkirke», Igrejas de madeira na Noruega*, Lisboa, BAR, 1980.

Hernando Garrido, J. L., *Escultura tardorrománica en el monasterio de Santa María La Real de Aguilar de Campoo (Palencia)*, Madrid, Centro de Estudios del Románico, 1995.

Hetherington, P., «Bizantyne cloisonné enamel: production, survival and loss», *Byzantion*, 76, Louvain-la-Neuve, 2006, pp. 185-215. Recopilado en *Enamels, crowns, relics, and icons: studies on luxury arts in Byzantium, Burlington*, ed. Ashgate, 2008.

Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, versión de E. García Gómez, Madrid, Alianza, 1998.

Jiménez Martín, A., *Turris Fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamientos y restauración de la Giralda*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1988.

— «Mezquitas de Sevilla», en AA.VV., *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995, pp. 149-160.

Kahn, D., *Canterbury cathedral and its romanesque sculpture*, Londres, Harvey

Miller, 1991.

LÓPEZ GUZMÁN, R., *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000.

MANGO, C., *The art of the Byzantine empire, 312-1453: sources and documents*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

MANZANO MARTOS, R., «El alcázar de Sevilla: los palacios almohades», en AA.VV., *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248),* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 101-124.

MARTÍN ANSON, M. L., «Los esmaltes silenses. Problemática sobre su origen», en J. YARZA LUACES (com.), *De Limoges a Silos*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001, pp. 266-268.

MAZZOLI-GUINTARD, Ch., «Damasco, Fustat, El Cairo, Qayrawan y Córdoba», en AA.VV., *El esplendor de los omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa occidental,* Granada, Junta de Andalucía, 2001, pp. 82-95.

MELERO MONEO, M. L., «Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la Colegiata de Tudela y el Maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación», en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1-6 octubre 1990, pp. 111-138.

MORALEJO, S., «Esculturas compostelanas de la segunda mitad del siglo XII», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVII-84, 1973, pp. 294-310.

— «Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca», en *Homenaje a D. J. M.ª Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios Medievales*, I, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 1977, pp. 173-198.

— «Les arts somptuaires hispaniques aux environs de l'an mil», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 13, 1982, pp. 285-310.

— «Le porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle. Problémes des sources et d'interpretation», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 16, 1985, pp. 92-110.

— «San Martín de Frómista, en los orígenes de la escultura románica europea», en *Jornadas sobre el Románico en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación de Palencia, 1985, pp. 28-37.

— «Cluny et les débuts de la sculpture romane en Espagne», en *Le gouvernement de Hugues de Semur a Cluny*, Cluny, 1990, pp. 405-422.

— «Santiago de Compostela: la instauración de un taller románico», en *Talleres de arquitectura de la Edad Media*, Barcelona, Moleiro, 1995, pp. 23-39.

MORALES, A. J., «Arquitectura del Islam de Occidente. Las grandes mezquitas almohades», en AA.VV., *Averroes y su época*, Sevilla, Fundación Cajasol, 1998, pp. 67-83.

NÚÑEZ, M.,«Arte paleocristiano y bizantino», en J. A. RAMÍREZ (dir.), *Historia del Arte*, *vol. 2. La Edad Media*, Madrid, Alianza, 2003.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. (ed.), A. ROSENDE, A. VIGO y M. A. CASTIÑEIRAS, *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, La Coruña, Consorcio de Santiago, 2000.

PÄCHT, O., *La miniatura medieval*, Madrid, Alianza, 1987.

Partearroyo, C., «Fragmento del Tiraz de Colls», en I. Bango Torviso, I. (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, Junta de Castilla y León, 2001, t. I, pp. 110-111.

— «Pendón de las Navas de Tolosa», en I. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, Junta de Castilla y León, 2001, t. I, pp. 109-110.

Pavón Maldonado, B., *El Arte Hispanomusulmán en su decoración floral*, Madrid, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1990.

Pérez de Urbel, J. y A. González Ruiz-Zorrilla (eds.), *Historia Silense*, Madrid, Ruiz-Zorrilla, 1959.

Poza Yagüe, M., «Arca antigua», en I. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, Junta de Castilla y León, 2001, t. I, p. 395.

Procopio de Cesarea, *Los edificios,* trad., introd. y notas de M. Periago Lorente, *Estudios orientales,* 7, Murcia, 2003.

Ramos de Castro, G., *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, Diputación provincial de Zamora, 1977.

Rico Camps, D., *El Románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, Nausica, 2002.

Rubiera, M. J., *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Hiperión, 1988.

Rückert, C. y J. Staebel (eds.), *La escultura medieval en Francia y España. Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010.

Ruiz Maldonado, M., *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991.

Sánchez Ameijeiras, R. y J. L. Senra Gabriel y Galán (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

Sureda, J., *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza, 1995.

— *La pintura románica en España: Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia*, Madrid, Alianza, 1995.

— «El arte románico», en J. A. Ramírez (dir.), *Historia del Arte*, *vol. 2. La Edad Media*, Madrid, Alianza, 2003.

Tigler, G., *Toscana románica*, Milán, Jaca Book, 2006

Torres Balbás, L., *Ciudades hispanomusulmanas*, introd. de H. Terrasse, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1985.

Toubert, H., «Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^eme^ siècle», *Cahiers Archéologiques*, XX, 1970, pp. 99-154.

Valdés Fernández, M., *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, Colegio Universitario de León, 1981.

Valencia, R., «Sevilla 1147-1248», en AA.VV., *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 39-45.

VALENCIA, R., «La arquitectura de la Sevilla almohade», en R. LÓPEZ GUZMÁN (coord.), *Arquitectura en Al-Ándalus. Documentos para el siglo XXI*, Barcelona, Comares, 1996, pp. 67-76.

VALOR PIECHOTTA, M., «Las defensas urbanas y palatinas», en AA.VV., *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 49-56.

VERA REINA, M., «La mida de la aljama almohade de Sevilla», en AA.VV., *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 161-166.

VERGNOLLE, E., *L'art roman en France*, París, Flammarion, 1994.

VIÑAYO GONZÁLEZ, A., *San Isidoro de León, panteón de reyes*, León, Ediciones Leonesas, 1995.

YARZA, J., N. DE DALMASES, M. E. IBARBURU, A. J. PITARCH, C. PÉREZ, M. R. TERÉS, y T. VICENS, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Arte Medieval II. Románico y Gótico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

YARZA LUACES, J., *Arte y arquitectura en España, 500-1200*, Madrid, Cátedra, 1997.

— (com.), *De Limoges a Silos*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001.

YARZA LUACES, J. y G. BOTO (coords.), *Claustros románicos hispanos*, León, Edilesa, 2003.

YZQUIERDO PERRÍN, R., *Galicia Arte. T. X. Arte Medieval*, I, La Coruña, Hércules, 1993.

YZQUIERDO PERRÍN, R. y R. OTERO NÚÑEZ, *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

ZARNECKI, G, J. HOLT y T. HOLLAND (eds.): *English romanesque art (1066-1200)*, Londres, Tiranti, 1984.

TERCERA PARTE

EL ARTE EN LA ERA DE LAS CIUDADES

Juan V. García Marsilla

1. La Europa del gótico

El apelativo de «gótico», con el que los historiadores suelen referirse a la producción artística de los últimos siglos de la Edad Media, es completamente ajeno a la época y a la mente de sus creadores. Es más, en su origen, se trata de un término claramente peyorativo, que se supone creado por Rafael hacia 1520 y popularizado más tarde por Giorgio Vasari, quien no dudó en calificar a este estilo de «obra germánica, monstruosa y bárbara».

En realidad, de germánico este arte tenía poco, al menos en sus orígenes, pues, como veremos, se fraguó más bien en las tierras gobernadas por la dinastía Capeta, y fue llamado por aquellos que lo vieron nacer *opus francigenum*, pero a los ojos de los humanistas italianos se identificaba con toda aquella estética degenerada del otro lado de los Alpes que había venido a acabar con la perfección artística de la antigua Roma. Mucho más tarde, a principios del siglo XIX, y recogiendo la influencia de los filólogos que habían comenzado a estudiar las lenguas «romances», derivadas del latín, algunos historiadores denominaron al arte de ese período central de la Edad Media «románico». Y así fue como, curiosamente, el adjetivo «gótico», derivado de los antiguos godos, se acabó aplicando sólo al período más alejado cronológicamente de la historia de dicho pueblo.

Aún así, algo de razón llevaban los renacentistas en el sentido de que la arquitectura de ese período constituía la ruptura más radical con la herencia grecorromana que se había visto hasta entonces. En efecto, las formas del arte llamado «clásico» dejaron en ese momento de ser el referente al que aspiraban los artistas europeos, quienes se plantearon entonces nuevos retos, como la búsqueda de verticalidad y de diafanidad, en el marco de un nuevo universo espiritual que estimulaba igualmente una valoración más positiva del mundo sensible en general, y del ser humano en particular. Todo ello acabó influyendo también en la evolución de las artes figurativas que tendieron a inspirarse de forma cada vez más directa en esa realidad tangible.

Sin embargo, es imposible, y bastante inútil por otra parte, intentar delimitar unas coordenadas cronológicas para el desarrollo del arte gótico en toda Europa. Como veremos, surge de la propia evolución de las variedades regionales del románico en la zona entre la Île de France y la Normandía durante la primera mitad del siglo XII, pero el resto del continente sólo recibirá su influencia a finales de esa centuria, y sobre todo en la siguiente. Incluso hay zonas donde hoy en día se discute si es lícito hablar de gótico antes de 1300. Y, además, cada región interpretará las novedades del gótico a partir de su propia realidad y teniendo en cuenta la tradición anterior.

De la misma manera, tampoco hay una sincronía en la etapa final del gótico, porque mientras en Italia, o mejor dicho en la Toscana, y sólo en la obra de algunos artistas, el *Quattrocento* ya se considera el primer siglo del Renacimiento, en el resto de Europa el predominio de la estética gótica llegará hasta bien entrado el siglo XVI, como lo podemos ver en el arte de la Inglaterra Tudor, o en grandes catedrales hispanas como la de Segovia o la nueva de Salamanca. De hecho, la difusión del arte italianizante operará en esos momentos sobre una potente base gótica que habría de generar manifestaciones híbridas de fuerte personalidad, como el plateresco o el manuelino de Portugal.

Conviene, en todo caso, recordar que en esos momentos de «solapamiento» de diversos estilos, éstos nunca fueron compartimientos estancos que vivieran de espaldas, sino que los contactos fueron constantes y generaron un abanico de posibilidades estéticas en el que sería demasiado simplista pensar en una dinámica compuesta por un centro creador y unas periferias imitadoras, como se creía en principio. En realidad, las influencias solían ser de ida y vuelta y estar muy ligadas a las relaciones de todo tipo (económicas, políticas, diplomáticas, etc.) que se establecieran entre los distintos territorios del continente y de la cuenca mediterránea.

Interesa especialmente, por tanto, analizar este período histórico tan determinante de la historia de Europa, para poder comprender qué papel, qué funciones, cumplía en él el arte. Y para ello iremos descendiendo desde una visión general de los rasgos económicos, sociales, políticos y culturales de la Baja Edad Media, a un análisis más cercano de la clientela artística y los encargos, para llegar por último a los ejecutores de las obras, unos artistas, o artesanos del arte, cuya formación, condiciones de trabajo y consideración social eran muy diferentes de las que gozan hoy en día.

1.1 El triunfo de las ciudades

Quizá el proceso que más y mejor caracteriza al período en el que se desarrolló el arte gótico es el inicio de un intenso y decisivo proceso de urbanización en el continente europeo. Es cierto que, todavía en los siglos XII al XV, el peso demográfico de la población de las ciudades era todavía ínfimo, ya que, como media, se cree que en torno al 80% de la población vivía aún en el campo, pero el dinamismo de esa minoría urbana fue tan importante desde el punto de vista

cualitativo que le hizo liderar todo el crecimiento económico y las transformaciones sociales y culturales que tuvieron lugar en este período.

Recordemos, en todo caso, que no existe una contradicción entre ese auge de las ciudades y el sistema feudal en el que se desarrollaron. Las urbes fueron de hecho uno de los más acabados productos de dicho sistema, cuya dinámica expansiva hizo que los reyes, la Iglesia, y los señores en general, favorecieran los intercambios y el establecimiento de artesanos y mercaderes en sus dominios, a los que ofrecían protección y privilegios fiscales para hacer crecer de esta manera sus rentas y mejorar la calidad de los productos que consumían.

El crecimiento demográfico de estos centros fue así muy importante en estos siglos, aunque las cifras puedan parecer, desde la óptica del lector acostumbrado a las megalópolis del siglo XXI, muy modestas. Así, antes de la gran epidemia de peste de 1348, que supuso un frenazo temporal de esta tendencia positiva, las grandes ciudades de Europa eran París, Venecia, Florencia y Génova con unos 100.000 habitantes; mientras que Londres, Barcelona, Gante, Milán, Bolonia o Palermo, entre otras, rondarían los 50.000; y otras muchas, como Brujas, Sevilla, Valencia, Ruán, Toulouse o Montpellier albergarían entre 20 y 50.000 almas. Como se puede deducir de los ejemplos citados, las zonas más urbanizadas, que eran también las más ricas y dinámicas, se localizaban alrededor de un eje que unía Flandes con el norte y centro de Italia, al que se añadían algunos centros en la península Ibérica, Alemania o el sur de Inglaterra.

La fuerza de estas ciudades radicaba por una parte en el desarrollo de ciertos sectores industriales, y especialmente del textil, y en el comercio a larga distancia, que dio lugar a importantes novedades técnicas, entre ellas al origen de la banca moderna a partir de los cambistas de monedas. La creación de compañías multinacionales con factores destacados en las principales plazas mercantiles del continente, que se giraban ya entre ellas las primeras letras de cambio, y, especialmente en Italia, utilizaban los últimos refinamientos de la contabilidad por partida doble, están en el origen del capitalismo y crearán las primeras grandes fortunas burguesas. Esta nueva clase, la burguesía, será la protagonista y gran beneficiaria de este crecimiento, y pronto reclamará el gobierno de las ciudades, intentando liberarse de la tutela del poder feudal. Surgieron así los movimientos comunales, que por la vía del pacto o, en ocasiones, por la violencia, consiguieron arrancar libertades a sus señores. La revuelta de la llamada Liga Lombarda contra el emperador Federico Barbarroja, a quién derrotaron en Legnano en 1176, es quizá la muestra más exitosa de este ascenso del poder ciudadano. Desde luego, éste no alcanzó en otros lugares de Europa cuotas tan altas como en Italia, pero sí consolidó en todas partes los municipios, instituciones de autogobierno dirigidas por la oligarquía burguesa, que contaban con su propio sistema financiero y que, con el tiempo, dispondrían también de una representación política ante los monarcas, el llamado «brazo real», que al añadirse al nobiliario y al eclesiástico, daría lugar en muchos países a la cortes o parlamentos de representación estatal.

Pero, como hemos dicho, no toda la población de las ciudades disfrutó de igual manera los beneficios de este autogobierno. Los sistemas de elección de los dirigentes locales tendían a perpetuar el dominio de los más ricos o de una oligar-

quía formada por un número limitado de familias, de manera que fue frecuente la separación del cuerpo social de cada ciudad en estratos con características y derechos distintos, como la que diferenciaba en Florencia al *popolo grasso* del *popolo minuto*, y en Barcelona o Valencia a la *mà major* de la *mitjana* y la *menor*. Así, aunque las capas medias y bajas de la población urbana tuvieron también representación en organismos de gobierno, e incluso formaron sus propios partidos que pudieron enfrentarse, a veces violentamente, a la plutocracia dirigente, las familias patricias tendieron a monopolizar cada vez más los cargos políticos locales y a orientar las decisiones del municipio atendiendo a su beneficio particular.

En cambio, en todas las ciudades el proceso de enriquecimiento de algunos fue acompañado de la explotación de otros, especialmente dada la atracción que la ciudad ejercía sobre la población del campo, que no dejó de emigrar hacia ella en todo este período. Fue creciendo de esta manera un auténtico «preproletariado» integrado por aprendices, obreros asalariados, criados, los artesanos más modestos, etc., e incluso se conformaron grandes bolsas de desheredados, vagabundos y buscavidas, cuya presencia servía a los empresarios para mantener los salarios bajos, y que vivían de trabajos esporádicos, cuando no de la caridad, o incluso de la delincuencia. Las medidas tomadas por los municipios para controlar a estas masas de población pobre son también una de las novedades de esta época, y alternaban la represión, a través de las primeras cárceles municipales, o de oficiales que obligaban a trabajar a los ociosos, como el *afermamossos* en Valencia, con la ayuda paternalista, que se traducía en las limosnas de las cofradías a los «pobres vergonzantes» (aquellos que antes gozaban de una buena posición y por ello les daba vergüenza pedir), los hospitales o las instituciones caritativas patrocinadas por la iglesia (las pías almoinas, por ejemplo).

De hecho, la monetización de la economía había introducido cambios muy importantes en las relaciones sociales, introduciendo una cierta movilidad, que se hace patente en la difusión del motivo iconográfico de la «Rueda de la Fortuna», pero también agrandando el abismo que separaba a ricos y pobres. Y aunque esa diferenciación social era especialmente patente en las ciudades, se manifestaba también entre los campesinos. Éstos no eran ni mucho menos una clase social homogénea, sino que comenzaba a distinguirse claramente un grupo de labradores acomodados que poseían tierras, animales y semillas en abundancia, y que a menudo se convertían en los portavoces de la comunidad ante los señores, o en los agentes de estos últimos, y otros que tenían que complementar el producto de sus pequeñas explotaciones con jornales por trabajar en campos de otros, o con el trabajo doméstico en faenas relacionadas con la industria, como el hilado o el tejido, que realizaban sobre todo las mujeres a sueldo de los empresarios de la ciudad. Era ésta una forma de penetración del capital urbano en el campo que se complementaba en muchas regiones con las compras anticipadas de las cosechas, ligadas a préstamos de subsistencia, el arrendamiento de las rentas señoriales, e incluso fue bastante general la inversión por parte de los burgueses de parte de sus fortunas en tierras, molinos y hornos, lo que contribuyó a que el producto de la tierra se insertara plenamente en los mecanismos del mercado, y a hacer menos nítida la separación entre el patriciado urbano y la pequeña nobleza.

Porque en las regiones más urbanizadas del continente los mismos nobles habían dejado su residencia en el castillo para irse a vivir a la ciudad, donde estaban más cerca de los resortes del poder y podían disfrutar de un nivel de vida y de «visibilidad» muy superior. Esto lo vemos en Italia, en los Países Bajos, en la Corona de Aragón o en torno a las capitales o las ciudades más mercantiles de todos los reinos. En la urbe las familias nobles y las de la alta burguesía contraían ventajosos pactos matrimoniales en una clara transacción de prestigio por riqueza. Por el contrario, en los estados de economía más agraria la alta nobleza jugaba aún un papel muy importante, y sus grandes dominios llegaban a hacer sombra a los del rey, por ejemplo en Castilla, Francia o Inglaterra, donde esa casta dominante podía incluso imponer cambios dinásticos, como lo vemos con la entronización de los Trastámara en Castilla o la Guerra de las Dos Rosas en Inglaterra.

Sin embargo, aunque estamos intentando trazar los rasgos estructurales de este período, la evolución coyuntural a lo largo de estos casi cuatro siglos pasó por momentos de auge y de grandes dificultades. De hecho, el sistema feudal padeció su primera gran crisis a lo largo del siglo XIV, aunque de ella conocemos mejor los síntomas que las causas. La explicación más tradicional nos dice que tras siglos de crecimiento poblacional, que sólo se había mantenido haciendo crecer la cantidad de tierras cultivadas, y no mejorando las técnicas agrícolas, a finales del siglo XIII Europa se encontraba ya saturada demográficamente y comenzaron a actuar en ella los «rendimientos decrecientes» al encontrarse con tierras cada vez menos productivas. El sistema feudal había llegado ya, según esta teoría maltusiana, a su techo, y tuvo que estallar la crisis en forma de hambres, epidemias y guerras, alentadas por la misma belicosidad de una clase dirigente que veía disminuir sus rentas y trataba de compensarlas atacando a sus vecinos o enrolándose en los ejércitos reales.

Hoy en día existen bastantes más dudas sobre este planteamiento. Autores como el malogrado S. R. Epstein demostraron que las técnicas agrícolas o industriales no permanecieron tan inalterables, sino que se fueron introduciendo pequeñas pero continuas mejoras que mejoraron la productividad. El mito de la «Europa llena» tampoco es válido para todo el continente, sino que había muchas regiones, especialmente las que eran relativamente nuevas en el universo feudal, como Hungría, Polonia, Andalucía, Murcia o Valencia, que aún estaban bastante «vacías». Y además, las grandes hambrunas –que por otra parte ya existían en los siglos anteriores– se acentuaron, según apunta también toda una corriente historiográfica, más por defectos de abastecimiento que por carencias productivas, ya que el mismo crecimiento de las ciudades y su feroz competencia por conseguir cargamentos de trigo habrían estrangulado el mercado.

Sea como fuere, hacia 1315 se producen hambres terribles en la fachada atlántica del continente, que llegan después al Mediterráneo, donde parece ser que el año 1333 fue especialmente catastrófico, hasta el punto de que los cronistas lo recordarían en la Corona de Aragón como *lo mal any primer*. Las carestías y las crisis de subsistencias se repetirían constantemente a partir de entonces, y hasta bien entrado el siglo XIX, pero en el XIV fueron especialmente acompañadas de

otra calamidad: el retorno de la Peste Negra, una enfermedad infecciosa extraordinariamente virulenta que no visitaba a los europeos desde hacía ochocientos años. Entre 1347 y 1348 el contacto entre tártaros y genoveses en la península de Crimea propició su rápida difusión a prácticamente todo el continente, en cuya población, que no había generado anticuerpos contra este bacilo, causó estragos. Se calcula en alrededor de un tercio de la población europea la pérdida demográfica sufrida, aunque unas regiones, por sus características climáticas o por su mayor o menor aislamiento, la padecieron menos. De hecho, la rapidez del contagio sólo se explica en un contexto de dinamismo de los intercambios, en un mundo mucho más interconectado que en épocas anteriores, de manera que también podemos decir que la mortandad fue en parte consecuencia del auge comercial de la época.

Para algunas regiones, como Normandía, la Renania o Cataluña, por ejemplo, la crisis del XIV fue un duro golpe del que tardarían en recuperarse, en cambio otras, todavía territorios de frontera, o menos afectados por las epidemias, como Castilla, Valencia o Hungría, reaccionaron antes, y en general, lo que vemos en la mayoría de los casos son reajustes y redistribuciones internas de su población.

Hay que tener en cuenta, además, la presencia de otro factor desestabilizador importante, como es la guerra, consecuencia también de la propia evolución de aquel sistema feudal en el que se estaba asentando el poder de las monarquías centralizadas, que pretendían imponer su autoridad y consolidar unas fronteras estables y unas fuentes de financiación sólidas. La dinastía Capeta en Francia fue quizá la primera que, ya en los siglos XII y XIII, trató de liderar un reino feudal imponiéndose a las amenazas externas y a la misma nobleza local para construir un estado fuerte. Felipe Augusto o Luis IX el Santo serían las figuras clave de este proceso, que se enfrentaría con otro proyecto similar, el de los Plantagenet ingleses. El poder inglés en el continente, acrecentado por los matrimonios con damas francesas, junto con las enrevesadas relaciones feudales entre las dos riberas del canal de la Mancha y la misma competencia mercantil, desembocarían en la serie de conflictos armados que conocemos como la Guerra de los Cien Años, que no sólo implicó a franceses e ingleses, sino que tuvo sus derivaciones también, por ejemplo, en la península Ibérica, con el enfrentamiento entre Castilla y Aragón, y después con la disputa sucesoria en Castilla. Pero al mismo tiempo eran frecuentes las guerras entre ciudades italianas, entre príncipes alemanes, etc. Y a pesar de los desastrosos efectos de las campañas, esa dinámica belicosa tendría como resultado un reforzamiento de los estados, con la vertebración de sistemas fiscales más eficientes para poder pagar a los nuevos ejércitos profesionales y a la legión de funcionarios que debían hacer llegar el poder del monarca al último rincón de su reino.

Se fue así conformando un nuevo mapa de Europa en el que unos reinos fuertes e independientes comenzaban a desplazar a los tradicionales «poderes universales» del Imperio germánico y el papa. El mismo papado, que a principios del siglo XIII y bajo la égida de Inocencio III había conseguido imponerse a los emperadores en la llamada Querella de las Investiduras y se consideraba desde ese momento la cabeza indiscutible de la Cristiandad, atravesó en cambio después por momentos difíciles. Primero la sede papal se desplazó de Roma a Aviñón en

1309, lo que el papa, de origen francés, Clemente V, justificó por la inseguridad que reinaba en la Ciudad Eterna debido a las disputas entre los grandes linajes nobles, y allí se convirtió en una institución fuerte y burocratizada que acabó estando cada vez más sometida a los intereses de Francia. Después vendría la gran crisis eclesial, el Cisma de Occidente, cuando, en 1378, Gregorio XI decidió volver a Roma, y allí, tras su muerte, un tormentoso cónclave eligió al cardenal Prignano como su sucesor con el nombre de Urbano VI. Pero los cardenales, afirmando haber actuado presionados, retiraron su obediencia al nuevo papa y nombraron pontífice a Roberto de Ginebra, Clemente VII, que decidió volver con la curia a Aviñón. La Iglesia se había dividido, y cada Estado prestó su obediencia a uno u otro papa según su conveniencia, mientras que las disputas entre los distintos candidatos a la cátedra de San Pedro –que hasta llegaron a ser tres después del concilio de Pisa– hacían temblar hasta le fe del cristiano más sincero.

Pero a pesar de todas estas vicisitudes la Iglesia, como tantas veces, supo adaptarse a las nuevas circunstancias creando, por un lado, organismos de represión, como la Inquisición, nacida en 1184 para perseguir la herejía cátara, y sobre todo abriéndose poco a poco a las nuevas realidades sociales y económicas, al transigir con movimientos reformadores más cercanos a la sensibilidad de los laicos del momento, como el Cister primero, y las órdenes mendicantes después. Éstas últimas, franciscanos y dominicos sobre todo, llevaban sus prédicas a las ciudades y ofrecieron a sus habitantes un nuevo tipo de espiritualidad basada en una relación más directa con Dios, y en la práctica de la pobreza evangélica y la caridad.

Los laicos, de hecho, estaban en esta época mucho más interesados por participar de forma activa de la vida religiosa, y la Baja Edad Media fue así el gran momento de la espiritualidad privada e intimista, germen de las reformas posteriores. No sólo cada vez más familias invirtieron grandes sumas en comprar porciones del espacio sagrado de las iglesias y los claustros para crear sus panteones; sino que muchos, siguiendo movimientos de piedad laica como la *devotio moderna*, comenzaron a poseer pequeñas imágenes de la Virgen o los santos en casa, ante las que rezaban, e incluso lloraban, se confesaban o imploraban ayuda; y la población urbana se encuadró en cofradías, sociedades piadosas que llegaron a adquirir un gran protagonismo en la vida urbana.

En este proceso fue también un factor muy importante la expansión de la cultura escrita, propiciada por la misma ocupación de los mercaderes y artesanos, que comenzaron a aprender las técnicas básicas para gestionar sus negocios en pequeñas escuelas privadas y en el mismo taller o tienda del padre. Esa alfabetización trajo consigo la formación de pequeñas bibliotecas domésticas en cuyos estantes ocupaban la mayor parte del espacio libros religiosos, como salterios, devocionarios y, con el tiempo, libros de horas, pero poco a poco fue creciendo también el número de libros técnicos –de medicina, derecho o mercadería, según la profesión de su propietario– e incluso de obras literarias, desde los clásicos a los libros de caballerías.

Este renacer de la cultura escrita, auténtica seña de identidad de las ciudades, fue promovido por los mismos municipios, que mantenían maestros de gramática

para enseñar a la población, entrando en ocasiones en conflicto con la Iglesia, que pretendía conservar su monopolio en este campo. Municipios y obispos, de común acuerdo o por separado, acabarían creando las grandes instituciones educativas y culturales de Occidente: las universidades, comenzando por la de Bolonia en 1088, y siguiendo por París, Oxford o Cambridge a lo largo del siglo XII, y por muchas otras en el XIII. Con el apoyo de los reyes, las universidades ganarán en importancia y se convertirán en los viveros donde se formarán los altos cargos de la administración de los nuevos estados modernos.

1.2 Patronos y comitentes. La demanda artística

Este mundo dinámico y cambiante fue capaz de crear una demanda de arte importante y de calidad, con una creciente participación en ella de los laicos. Si comparamos sólo cuantitativamente el número de obras ejecutadas en la época románica y en la gótica comprobaremos la existencia de una auténtica explosión de la demanda, causada tanto por las novedades en la liturgia y en la concepción del espacio sagrado como, sobre todo, por el interés que comenzaron a mostrar prácticamente todas las clases sociales por el arte, entendido como un vehículo de su espiritualidad pero también como un instrumento para forjarse una imagen pública y para elevar el nivel de confort.

Las grandes catedrales góticas, construcciones que padecen de un inusitado gigantismo, ya no eran únicamente la manifestación del poder divino, ni de la fuerza incontestable de la Iglesia, sino del mismo orgullo de los habitantes de la ciudad, que ayudaban a patrocinar la obra mediante sus donativos, cuando no cogían ellos directamente las riendas de la empresa, como ocurrió en algunos casos. Aquellas enormes fábricas de piedra y cristal, cuya silueta destacaba nítidamente sobre un caserío aún muy apegado a la tierra, constituían la imagen de la ciudad, y levantar más sus agujas, hacer más largas sus naves o más luminosas sus vidrieras era el triunfo de toda la población, que trataba de provocar la admiración de los forasteros, quienes siempre se sentirían más inclinados a negociar con una ciudad que mostraba su pujanza a través de su edificio emblemático. Pero incluso a una escala inferior, en el interior de las grandes urbes las distintas parroquias también competían entre sí, y en ellas los «obreros», es decir, los encargados de administrar sus fábricas, eran casi siempre laicos, ciudadanos ricos que se alternaban anualmente en el cargo, adquiriendo así prestigio entre sus vecinos.

Pero junto a los edificios religiosos comienzan a abundar ahora los civiles, destinados por ejemplo a las reuniones comunales, como los suntuosos ayuntamientos flamencos, con sus altas torres y sus fachadas cuajadas de estatuas, que vemos en Bruselas, Brujas o Lovaina, o los palacios italianos, muchos de ellos con logias abiertas en su planta baja para los intercambios comerciales. En otros casos esas operaciones se realizan ya en un edificio aparte: la lonja, elegante marco para las grandes transacciones que por ejemplo en Valencia los magistrados locales presumen de haber hecho construir en sólo quince años a través de un vistoso rótulo situado en lo alto de su sala de contratación. Mercados, almacenes de grano,

atarazanas, hospitales, fuentes y otras obras de utilidad pública conformarán el patrimonio arquitectónico de los municipios, cuya auténtica joya solían ser los mismos recintos amurallados que delimitaban la urbe, cuyo mantenimiento era una de las principales preocupaciones de los mandatarios locales, y una fuente continua de gastos.

Sin embargo, las corporaciones urbanas necesitaban también imágenes, de manera que las puertas de entrada de esas murallas se marcaban con pinturas o esculturas de ángeles o de sus santos patronos, supuestos protectores contra las epidemias. Los salones de los consejos municipales se decoraban también con sofisticadas proclamas sobre los beneficios del buen gobierno y los peligros de la tiranía, como vemos en Siena, o con advertencias para los magistrados prevaricadores, como las que había en Brujas. Las fiestas cívicas requerían igualmente del concurso de carpinteros, pintores y doradores para hacer carrozas, altares callejeros y otras manifestaciones del arte efímero, e incluso en algunas ciudades, como París o Florencia, las facciones patricias que detentaban el poder llegaron a utilizar las imágenes para denigrar a sus adversarios, en lo que se ha dado en llamar «pintura infamante», un antepasado remoto de la caricatura política que utilizaba en este caso los muros de los edificios más importantes de la ciudad como vehículo de expresión.

Por debajo de los municipios, los ciudadanos disponían de otras unidades de encuadramiento más cercanas e íntimas: las cofradías, corporaciones de tipo religioso que cumplían además importantes funciones de sociabilidad. Hermanados en torno a un santo patrón, sus componentes se sentían menos solos sobre todo en unas ciudades integradas mayoritariamente por gente venida de fuera, sin las firmes raíces de las comunidades rurales. Y la soledad más terrible era sin duda la del trayecto final, la que conducía hacia la tumba. Por eso el objetivo principal de estos grupos piadosos era el acompañamiento del cuerpo inerte del cofrade, y la garantía de un entierro digno y de plegarias continuas por la salvación de su alma. Así, estas asociaciones disponían de una capilla funeraria propia para el descanso eterno de sus miembros, lugar donde se concentraban numerosos objetos artísticos, desde el retablo del santo titular a todo lo necesario para la liturgia, pasando por los sarcófagos de piedra, los paños y tapices que ornaban las paredes y la reja que cerraba el recinto.

Aún más lujosas eran con frecuencia las capillas privadas de los grandes linajes nobles o patricios, auténticos panteones donde su escudo heráldico aparecía omnipresente. Los capellanes y beneficiados de estas capillas, clérigos extraídos normalmente de la misma familia propietaria, rezaban allí por los difuntos de su apellido, y en fechas señaladas aquel espacio sagrado se convertía en el lugar de encuentro al que volvían los miembros de la estirpe para honrar la memoria de sus antepasados, ofrecerles luminarias, e incluso dar banquetes en los que se repartía comida y limosnas a los pobres.

En estos recintos la escultura en piedra tuvo uno de sus más relevantes y novedosos campos de acción, con la difusión de los «yacentes» en los que se empezaría a demostrar interés por la reproducción realista de los rasgos del finado. Algunos miembros de la alta nobleza europea fueron así capaces de patrocinar

obras impresionantes, como la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, la de los Vélez de Murcia, o la magnífica tumba de Felipe el Temerario, duque de Borgoña. Pero además de la obra escultórica eran necesarios para estas capillas uno o varios retablos que presidían el altar donde se oficiaban las misas, y que a finales del siglo XV tendían a decantarse por temáticas del Juicio Final que daban un especial protagonismo a san Miguel pesando las almas y a la Virgen como intercesora ante su justiciero Hijo. No hay que olvidar, sin embargo, que estos retablos servían ya a la vez como plegaria en imágenes y como escaparate del éxito social de sus propietarios, de manera que las figuras de los comitentes, al principio situadas a los pies del santo patrón en un discreto segundo plano y a escala más reducida, fueron ganando espacio e importancia, hasta llegar a casos como el de la Virgen y el canciller Rolin, de Jan van Eyck, que fue hasta considerada insolente porque el noble es representado incluso a mayor tamaño que la misma Virgen, y la mira directamente a los ojos con una sorprendente familiaridad.

Los vivos, por otra parte, también comenzaron a rodearse de obras de arte en su vida cotidiana. En diversas ciudades del Mediterráneo, por ejemplo, se ha podido comprobar como, sobre todo a partir del último tercio del siglo XIV, más de la mitad de las casas disponían de algún tipo de imagen religiosa, lo que nos habla de la presencia en el hogar de pequeñas capillas o al menos de altares domésticos en los que se rezaba en privado, siguiendo las ya citadas corrientes de espiritualidad laica, como la *devotio moderna* o las «terceras reglas» de las órdenes mendicantes. Las imágenes más patéticas y emotivas del Cristo en la Cruz, el Varón de Dolores o la Piedad, junto con los aspectos más tiernos de la Virgen como madre, eran los temas religiosos preferidos para la casa de unos ciudadanos que solían ser también ávidos lectores de las distintas *Vita Christi* que circulaban en la época, y sobre todo de la conmovedora *Imitatio Christi* de Thomas de Kempis, que compartía estantes en las pequeñas bibliotecas burguesas con la *Leyenda Dorada* del italiano Jacopo da Varazze, una colección de vidas de santos redactada en el siglo XIII y que, además de convertirse en el auténtico *best-seller* de la Baja Edad Media, serviría de inspiración para la mayoría de los retablos pintados.

Ahora bien, las espirituales no eran las únicas inquietudes que se expresaban a través del arte en los espacios privados, sino que las costumbres iban refinándose cada vez más, y se iba imponiendo poco a poco una cultura del consumo abiertamente destinada al goce material, y concretada en la demanda de cortinas, tapices y muebles decorados con temas profanos, como las historias del amor cortés o las novelas caballerescas de los ciclos carolingios o artúricos. También la heráldica, difundida ya a toda la sociedad, se expandió por cofres, cojines o techos, e incluso no faltan importantes programas pictóricos de temas históricos o alegóricos desarrollados en los muros, como los del palacio Caldes-Aguilar de Barcelona, que cuenta la conquista de Mallorca por Jaime I, o los del palacio Davanzati di Florencia, con la leyenda quasi-erótica de la Castellana di Vergi.

Las viviendas monumentales estaban, por supuesto, reservadas a los miembros de la aristocracia y a los grandes hombres de negocios, que en su mayoría abandonaron definitivamente el campo y se instalaron en las ciudades,

preocupándose mucho más por su comodidad y por exhibir su riqueza que por las necesidades defensivas. Los palacios urbanos sólo mantuvieron ya alguna torre o los perfiles almenados como símbolos de poder, y se adaptaron al entorno urbano, presentando a menudo fachadas divididas en pisos con grandes ventanas desde las que ver y ser vistos, y marcando su silueta airosas chimeneas que hablaban del confort de su habitantes. En el interior, el patio era el elemento alrededor del cual se organizaban las estancias, cada vez más numerosas y especializadas. Destacaba sobre todo la cámara conyugal, donde se solía concentrar la mayor parte de los objetos preciados, desde las arcas nupciales donde las novias guardaban su dote a los «discos de parto» para los recién nacidos, o los grandes cofres pintados, e incluso objetos raros de colección, desde reliquias de dudosa procedencia a huevos de avestruz, plumas de pavo real y otras rarezas. Todo aquello conformaba lo que los italianos llamaban la *maserizzia*, los objetos de especial significado sentimental para su dueño, de los que disponía en su testamento y que raramente salían fuera de la familia de sangre.

Con todo, esta mayor «democratización» de las artes, demandadas ahora por un espectro social mucho más amplio, no significó en absoluto el desplazamiento de los comitentes tradicionales, los reyes y la Iglesia, que continuaron siendo, con diferencia, los más destacados clientes de los artistas, y los que marcaban el devenir del gusto y la moda. Ya en el siglo XIII algunos monarcas, conscientes de la importancia de labrarse una imagen de dirigentes cultos y refinados, comenzaron a destacar como promotores artísticos. Quizá el más interesante sea Federico II Hohenstaufen, quien en sus territorios del sur de Italia utilizó el arte como portavoz de su proyecto de restauración imperial, en un intento de volver a la estética de la Antigüedad para subrayar su carácter de heredero de los romanos. También Alfonso X de Castilla promovió la producción de importantes libros miniados como parte de una campaña de prestigio que reforzara sus aspiraciones a ese mismo trono imperial, con lo que se ganó para la historia el apodo de *el Sabio*. Mientras que en Francia, Luis IX el Santo, estará, como veremos, directamente relacionado con la expansión de la estética gótica en sus territorios patrimoniales, construyéndose bajo su patronazgo la Sainte-Chapelle como gran monumento a la sacralización de la monarquía.

Los reyes buscaban, sobre todo, fijar unos símbolos visibles del poder de la dinastía a través del arte. Sin embargo, el carácter aún itinerante de la mayoría de las cortes hacía difícil identificar un lugar o un edificio concreto con la presencia del soberano. Pero a finales de la Edad Media algunas de las más importantes casas reales de Europa disponían ya al menos de un palacio principal o más significativo en la ciudad que acabaría erigiéndose como capital del reino, donde se centraba el mayor esfuerzo decorativo, caso del Louvre para los Valois franceses, o Westminster para los reyes de Inglaterra, mientras que en otros estados menos centralizados, como la Corona de Aragón, el Palau Reial Major de Barcelona compartía su rango con la Aljafería de Zaragoza, el Real de Valencia y la Almudaina de Mallorca, entre otros.

No obstante, aún mucho más duradero y estable resultó otro símbolo: el panteón real. Igual que las familias nobiliarias crearon sus propias capillas, los

mausoleos reales concentraron toda la historia y las aspiraciones de legitimidad de los monarcas, comenzando por el de Saint-Denis en Francia, y siguiendo por el de Canterbury en Inglaterra, las Huelgas Reales de Burgos en Castilla, o Poblet en la Corona de Aragón, aunque los dos referentes peninsulares no mantuvieron tan a largo plazo su función como los anteriores.

Además, el prestigio de algunas cortes fue en aumento sobre todo en el siglo XV, cuando trataron de convertirse en ejemplos a seguir por el resto de las clases dirigentes europeas, haciéndose famosas las sofisticadas fiestas de los duques de Borgoña, o las veladas humanistas de la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo. En ellas, para crear un ambiente refinado que atrajera a la corte a la nobleza, y contribuyera así a «domesticarla», la inversión en arte y en objetos suntuarios en general, fue cada vez mayor, hasta llegar a sumas astronómicas.

Y en cuanto a la Iglesia, ya hemos hablado de la importancia de las catedrales, cuyos obispos y canónigos debían ser normalmente los diseñadores de sus programas iconográficos, pero quizá los aspectos más originales de la demanda eclesiástica de este período fueron los protagonizados por las órdenes mendicantes, que se acercaron a las ciudades para que sus virtudes de pobreza y penitencia sirvieran de modelo. Sus conventos se situaron en las zonas más transitadas de las urbes, normalmente junto a las puertas de las murallas y cerca de espacios amplios que sirvieran fácilmente a la predicación. En su interior, a la austeridad inicial pronto le sucedieron complejos programas pictóricos ilustrando las vidas de los fundadores de las órdenes, con una clara vocación propagandística, que trataban de inspirar la piedad del espectador y su tendencia a dejar limosnas en los bacines, o mejor aún, a instalar la capilla de su linaje en el convento.

1.3 El artista gótico

En esta época el número de artistas cuyo nombre nos es conocido crece de forma espectacular respecto a los períodos anteriores, pero se debe a que disponemos de mucha más documentación escrita, incluidos contratos de encargo de obras, y no a que éstas aparezcan firmadas. De hecho, desde la óptica de la época el verdadero autor de los edificios o los retablos no era el artista, sino el cliente que los había pagado, y que directamente, o a través de algún intermediario, había marcado las pautas a seguir, mientras que el ejecutor manual de las obras no tenía, en principio, mayor importancia. El caso del abad Suger de Saint-Denis, que llevó un registro detallado de todas las reformas que dirigió en su monasterio, pero nunca mencionó ni un solo nombre de los que las llevaron a la práctica, se ha convertido así en un paradigma de esta subordinación de los artistas a sus clientes.

Su carácter de trabajadores mecánicos, despreciados tanto por la tradición clásica como por la judeocristiana, no ayudaba precisamente a la valoración de los artistas, considerados siempre por debajo de las llamadas «artes liberales» que sólo requerían del esfuerzo de la mente. Por eso, cuando en estos siglos comiencen a reivindicar un estatus superior al del simple artesano, uno de los argumentos

más usados por los artistas será el carácter «poco pesado» de sus oficios, y sobre todo los conocimientos teóricos que eran necesarios para planificar sus obras. También esto explica que los primeros en alcanzar un cierto reconocimiento fueran casi siempre los maestros de obras, los arquitectos, que no se manchaban ya las manos con el mortero, sino que eran representados como intelectuales provistos de escuadra y compás.

Más tarde se les unieron aquellos que trabajaban con materias primas de alto precio, como los orfebres, joyeros y vidrieros, pero no hemos de olvidar en todo caso que ya en esta época era frecuente la figura del artista polivalente, que para ganarse mejor la vida dominaba más de una técnica, de manera que, por ejemplo, el escultor Arnolfo di Cambio dirigió también las obras de la catedral de Florencia, mientras que su campanario lo diseñó el pintor Giotto, o que el gran miniaturista francés Jean Pucelle trabajaba también como orfebre. El ideal del «artista completo» no es tampoco, como podemos comprobar, una novedad del Renacimiento.

No obstante, algunos aspectos de la vida y de la forma de trabajar de los artistas sí van a cambiar de forma importante durante el período gótico, a partir de las grandes mutaciones que experimentaba la demanda. Por ejemplo, los artistas errantes del románico fueron dejando poco a poco paso a talleres más estables y sedentarios. Esto no ocurrió en la misma medida en todas las artes, y por ejemplo entre los maestros de obras siempre hubo un cierto grado de nomadismo. Cuadrillas ambulantes de albañiles y picapedreros, organizadas jerárquicamente a las órdenes de un maestro, las llamadas «logias» masónicas (nombre que proviene de los cobertizos donde realizaban las obras más delicadas y de *mason*, albañil en francés antiguo), se trasladaban así de ciudad en ciudad, de catedral en catedral, contratando obras. Podían tener suerte y recibir trabajo en una fábrica rica y bien gestionada que les mantuviera ocupados toda su vida, o incluso varias generaciones, pero, sobre todo en el siglo XIII, los recorridos de algunos de estos equipos fueron realmente llamativos, y están detrás de la gran expansión del gótico francés. Así Étienne de Bonneuil y los suyos fueron llamados desde París para trabajar en Upsala (Suecia) en 1287; y Villard de Honnecourt, famoso por el cuaderno de modelos que nos ha legado, parece que estuvo primero en Laon y Reims, y después fue contratado en Hungría.

Sin embargo, aunque también hubo casos de pintores o escultores viajeros, y esos desplazamientos tuvieron su importancia en la difusión de novedades de una región a otra del continente, la mayoría se establecieron de forma permanente en una ciudad concreta, donde recibían encargos que, perfectamente, les podían llegar de lejos. Ese cambio se debe al hecho de que algunas ciudades eran ya lo suficientemente populosas como para ofrecer una demanda sostenida de obras de arte, lo que permitía la existencia de los pequeños talleres autónomos.

El trabajo en el taller ofrecía además la independencia del artista frente a las grandes fábricas arquitectónicas. Sus clientes ciudadanos no poseían en su mayoría enormes fortunas, pero eran muchos, y solicitaban pequeñas piezas para sus casas, imágenes, muebles, escudos heráldicos o sillas de montar decoradas, en un mundo en el que lo más íntimo y casero comenzaba a ser apreciado. Esa

nueva demanda permitió la proliferación de talleres artísticos estables, un proceso que se aceleró especialmente a lo largo del siglo XV.

Normalmente estos talleres trabajaban por encargo directo de los comitentes, con los que firmaban unas detalladas capitulaciones ante notario que dejaban muy poco margen a la creatividad del artista. Aún así, un buen conocimiento del mercado, de gustos en general bastante homogéneos, permitía hacer algunas obras sin encargo previo, sobre todo joyas o pequeñas pinturas para el hogar, de cuya existencia sabemos gracias a los inventarios *post mortem* de bienes realizados por los albaceas de personas difuntas. Gracias a ellos, y también a ciertos «testimonios gráficos», como una miniatura de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio que nos muestra una de estas tiendas de iconos, sabemos de la existencia de un mercado de obras *prêt-à-porter*, que a finales del siglo XV dieron lugar a auténticos «supermercados de arte» como los que se llevaban a cabo en ciudades como Brujas, donde se utilizaban los claustros de los conventos mendicantes para exponer a la venta unas obras que eran compradas por mercaderes de toda Europa.

La pintura flamenca llegó de esta manera a adaptar sus técnicas a ese gran mercado internacional, realizando copias idénticas mediante sistemas de punteado, pero la producción en serie estuvo mucho más extendida de lo que podemos imaginar, y alcanzó también a la arquitectura, de manera que en ciudades como Girona se fabricaban pequeñas columnas de ventanas o claustros que se exportaban a buena parte del Mediterráneo.

Con todo, es evidente que conocemos mucho mejor las obras por encargo, que nos han dejado una huella escrita mucho más detallada. El contrato notarial estipulaba el tema, los materiales, las dimensiones y los plazos de entrega de la obra, y la posición del cliente solía ser privilegiada, en cuanto a menudo se reservaba el derecho a ver la pieza acabada y puesto en su sitio, y rechazarla si no era de su gusto. Es quizá el caso de los retablos pictóricos el mejor estudiado, donde vemos como el comitente ponía a menudo los materiales más caros, como el oro o el azul de Acre, y podía exigir el concurso personal del maestro en aquellos partes más difíciles, como las caras y la manos de los personajes, lo que nos habla también de una importante presencia de los aprendices y oficiales en las partes más repetitivas o convencionales.

Por otra parte, el «derecho a innovar» en las obras artísticas parecía reservado a las capas más altas de la sociedad, sobre todo a la familia real y a los obispos, mientras que los demás solían imitar esos modelos prestigiosos, y la mayoría de los clientes no tenía ningún empacho en señalar en los contratos su deseo de que la obra encargada se pareciera a otra que se podía ver en la capilla o en la iglesia vecina. La originalidad no era por tanto lo más importante, y de hecho los artistas manejaban libros de modelos que debían utilizar como muestrarios para sus clientes, y a partir de los cuales componían, como en una especie de collage, nuevas piezas. Algo así debía ser el cuaderno del citado Villard de Honnecourt, donde aparecen bocetos y apuntes de esculturas y edificios que podían servir de ejemplo para nuevos encargos; como también lo vemos en el llamado *Libro de los Uffizzi*, en este caso obra de un pintor del gótico internacional. Más adelante la difusión de la técnica del grabado y de los libros ilustrados, y de esculturas de

molde de yeso o resina, permitiría la circulación de las influencias artísticas por todos los caminos de Europa.

Las técnicas del trabajo de aquellos artistas nos son también conocidas gracias a recetarios prácticos como el *De Arte Illuminandi*, un manual del arte de la miniatura de finales del siglo XIV, y sobre todo el *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini, obra clave para conocer las manera de proceder de los pintores italianos del *Trecento*. No sólo nos proporcionan noticias sobre los pigmentos aplicados, la forma de preparar el temple o de tratar las sombras de una figura, sino que también ofrecen una información preciosa sobre la organización del taller y el concurso de los aprendices.

Eran estos niños de entre diez y quince años que eran cedidos por sus padres al maestro a cambio de que les enseñara el oficio, les alimentara y les diera vestido y cobijo hasta la mayoría de edad, que solía situarse hacia los veinte años. Esos jóvenes se formaban moliendo pigmentos y copiando las muestras de sus amos, para después comenzar a hacer las partes menos comprometidas de las obras. Muchos, al llegar a la mayoría de edad, no dispondrían de los medios económicos suficientes para independizarse y montar su propio taller, con lo que seguían trabajando para otros a cambio de un jornal.

Los que lo conseguían debían pasar un examen, la confección de una «obra maestra», para que el gremio les concediera el grado de maestro y les diera permiso para abrir un taller en la ciudad. Estas instituciones, los gremios, eran asociaciones de artesanos de un mismo oficio que, nacidos como cofradías religiosas, comenzaron luego a ejercer también como un caja de socorros mutuos en caso de enfermedad o defunción de alguno de sus componentes, y acabaron ejerciendo un considerable ascendiente sobre el mercado, al controlar a menudo el acceso a las materias primas, la calidad del acabado de las piezas, o limitar el número de aprendices de que cada maestro podía disponer.

En realidad, durante el período medieval fueron pocas las ciudades en las que los oficios artísticos tuvieron la fuerza numérica y económica suficiente como para disponer de un gremio exclusivo para ellos. Así, en muchas ciudades de Italia, como Florencia, los pintores formaban parte del gremio de los médicos y boticarios, porque trabajaban con sustancias parecidas, mientras que en Valencia se observa una interesante evolución en este oficio, pasando del gremio de *freners*, integrado por los armeros y fabricantes de atalajes para los caballos, cuando los pintores se dedicaban sobre todo a decorar arneses de caballeros en la todavía convulsa primera mitad del siglo XIV; al de *fusters* o carpinteros desde la segunda mitad de esa centuria, una corporación que trataba de controlar todo lo relacionado con la madera, incluido la pintura de muebles, de techumbres de madera para las casas y la confección de retablos. Y la fuerza de ese gremio era tal que siempre se opuso a la segregación de los pintores, que no llegó hasta la Edad Moderna, mientras en el siglo XV los maestros del pincel ya disponían de un gremio propio en otras ciudades cercanas como Barcelona o Zaragoza.

Pero la existencia de estas organizaciones, que en teoría debían limar las desigualdades entre los maestros y suavizar la competencia, no pudo evitar que las diferencias de fama y riqueza entre artistas llegaran a ser abismales. Algunos

fueron especialmente hábiles en los negocios, y tenemos documentos que nos hablan de asociaciones entre maestros e incluso de subcontratas que permitían superar los estrechos límites del taller artesanal. Sin embargo era mucho más importante la competencia artística de cada uno, que permitió a unos pocos acercarse al poder y adquirir en ocasiones fama internacional, como es el caso de Jan van Eyck, *valet de chambre* del duque de Borgoña a principios del siglo XV y apreciado en todas las cortes del continente.

Sobre todo en Italia la obra de algunos artistas comenzó entonces a ser valorada como una realización más intelectual que mecánica, y la misma fragmentación política de la península hizo que las ciudades se disputaran el concurso de pintores como Giotto o Simone Martini, y de escultores como Giovanni Pisano. Literatos como Dante, Petrarca o Boccaccio encumbraron a estos artistas llegándolos a nombrar en sus escritos, y aunque esas citas han sido a menudo sobrevaloradas, es evidente que se estaba creando el ambiente propicio para considerar a los artistas como intelectuales, y a su obra como digna de una admiración que haría más grande y famosa a la ciudad que la poseyera.

2. *El modelo francés y su difusión*

Es realmente difícil determinar cuándo podemos hablar con propiedad de la existencia de un arte gótico. Desde luego, se trata de un término que nace y se aplica en primer lugar en el ámbito de la arquitectura, y que sólo más tarde los historiadores del arte emplearon también para la pintura, la escultura o las artes aplicadas, convencidos de que existía una unidad cultural en esta época. Sin embargo, los elementos tradicionalmente considerados como característicos del gótico, el arco apuntado y la bóveda de crucería, son en realidad innovaciones románicas aparecidas en el ámbito anglo-normando o en el borgoñón. La fecha que se proponía como «pistoletazo de salida» del nuevo estilo, el 14 de julio de 1140, cuando el abad Suger puso la primera piedra del nuevo coro de Saint-Denis, es sólo un hito simbólico y, desde luego, hoy sabemos que aquella obra no fue algo aislado y fuera de contexto que rompiera con la tradición constructiva anterior, sino el resultado de una tendencia desarrollada en esa región de Europa, entre la Île-de-France y la Normandía, a partir de las experiencias anteriores. En todo caso, intentar marcar una cesura nítida entre el fin de un estilo y el comienzo del otro es más propio de una historiografía que privilegia las formas y posterga el análisis del contexto histórico y de las funciones que el arte cumplía en el pasado. Aquí nos parece bastante más importante entender este proceso como una adaptación progresiva de las novedades técnicas y estéticas que se iban registrando a las necesidades cambiantes de la sociedad de aquel período.

2.1 Luz y visibilidad. La armonía de los elementos arquitectónicos

Como decíamos, muchas de esas novedades técnicas no lo eran ya tanto a mediados del siglo XII. Las bóvedas de crucería estaban presentes en la catedral de Durham (Inglaterra) hacia 1095, y sólo tres años más tarde en el coro de la

iglesia de Lessay, en Normandía. Después, hacia 1130, la nave central de la iglesia abacial de Saint-Étienne de Caen también se cubre de esta forma, y en 1135 es en la misma París, en el deambulatorio de la iglesia cisterciense de Saint-Martin-des-Champs, donde vemos aparecer las nervaduras. Por su parte, los arcos apuntados, más eficaces que los de medio punto porque generan menos presiones laterales, fueron ya bastante utilizados en el románico borgoñón, por ejemplo en la iglesia de Cluny III, en los años en torno a 1100-1110, y en Saint-Lazare de Autun poco después de 1120.

La verdadera innovación radicó en combinar estos elementos –las primeras bóvedas de crucería tenían, por ejemplo, perfil semicircular–, junto con otros que fueron surgiendo más tarde, como los arbotantes –que no son anteriores a 1180–, para formar una estructura que permitiera aligerar considerablemente los muros y abrir grandes ventanas cubiertas con vidrieras de colores, cuya manufactura se estaba también perfeccionando contemporáneamente en esta región del norte de Francia, tal y como se puede ver en los más antiguos ventanales de la catedral de Le Mans. Pero ¿Por qué se inició este proceso? ¿Qué originó esta carrera hacia la diafanidad y la elevación de los templos? ¿Fue un simple alarde de pericia arquitectónica? No es probable.

En realidad, estas mejoras en la técnica constructiva se pusieron al servicio de nuevas necesidades espirituales, de una manera distinta de concebir la relación con Dios. Así, en los siglos XII y XIII se fue afirmando un tipo de religiosidad que reforzaba el concepto de la presencia real de la divinidad en el templo a través, por ejemplo, de las reliquias, que comenzaron a exhibirse en ostentosos recipientes transparentes o en magníficos estuches de oro, y, sobre todo, del acto mismo de la consagración eucarística. La respuesta a las grandes herejías de la plena Edad Media, como el catarismo, que dudaban de la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo en la misa, fue la doctrina de la Transubstanciación, que acabaría de definirse en el IV Concilio de Letrán de 1215, y ello generó una veneración creciente hacia la hostia consagrada que culminaría con la introducción de la festividad del Corpus Christi en 1264, celebrada desde poco más tarde con grandes procesiones en las que la sagrada forma se exhibía en el centro de grandes custodias de oro o plata.

La misa se convertía de esta manera, como decía M. Camille, en una experiencia multisensorial en la que se concentraba toda la urgencia de sentir de aquellos fieles, con la riqueza visual de los objetos y las vestiduras, el sonido de las campanas y los cánticos, el olor del incienso y la posibilidad de tocar y saborear el cuerpo de Cristo. Y el clímax de dicha experiencia era el momento de la elevación de la hostia, en el que el sacerdote le daba la espalda a la congregación para situarse frente al altar, convirtiéndose así en su intermediario y portavoz. Ese cambio litúrgico trajo, como veremos, la aparición de los retablos, que habían de ser el foco hacia el que se dirigiría la plegaria.

Las imágenes cambiaron así también de función, y se pusieron al servicio de esa afirmación de la presencia real de los personajes sagrados entre la comunidad. Por eso se hicieron más reales, más vívidas e impactantes. Es la cultura del «ver para creer» de la que han hablado historiadores como Roland Recht o

Hans Belting. Sin embargo esa visión no era ni mucho menos idéntica para todos los fieles. Al contrario, la liturgia del gótico supuso una jerarquización de la experiencia visual, mediatizada para los laicos con la presencia a la entrada del presbiterio de un gran cancel de piedra con una tribuna, el púlpito o *jubé*, que les excluía de ciertos momentos de la liturgia desarrollados en el altar, pero que a cambio servía para reforzar la identificación de lo que allí ocurría con las rotundas imágenes de la crucifixión que se exponían en su frente.

La aparición del *jubé* en la Francia del siglo XII impuso ciertas tendencias en el edificio que lo albergaba: se destacó especialmente la nave central, en algunos casos incluso sobreelevando la zona del altar, y el mismo cancel se comenzó a decorar en su cara externa con escenas que narraban la vida de Cristo, como vemos por ejemplo en Notre-Dame de París. En las catedrales, el coro de los canónigos se situó sobre esa nave central y fue ganando espacio, y las girolas se llenaron de capillas donde se exponían las reliquias. Todo aquello necesitaba ser destacado por una luz intensa que inundara el espacio a través de los grandes ventanales y que, a través de las ideas neoplatónicas de la escuela de Chartres, era concebida como la más pura manifestación de la presencia de Dios en la tierra.

Esa luz no era, por otra parte, una luz natural. Había sido transformada por las vidrieras de colores que creaban en el interior de los templos una atmósfera vibrante e irreal, para dar la sensación de que, al franquear la puerta, se había entrado en otra dimensión, en el espacio sagrado de la Jerusalén Celeste, del reino de Dios en la tierra, a lo que contribuía también poderosamente la altura de las bóvedas y la inmensidad de los volúmenes. La belleza que allí se podía admirar era considerada un medio para llegar a Dios a partir de la «vía anagógica», que desde las cosas sensibles lleva a las inaprensibles, pero tampoco se descuidó la vertiente pedagógica de las imágenes, plasmadas ahora ya no en las paredes, sino en el vidrio, cuyos colores intensos se asemejaban al intenso color de las gemas.

Para llegar a que estas formidables fábricas, de dimensiones casi sobrehumanas, dejaran pasar toda esa luz, tenían que mantenerse en pie con la mínima cantidad de piedra posible, y al servicio de esa empresa se pusieron todos los refinamientos técnicos que los arquitectos de la época tenían a su alcance. Pero no sólo eso, sino que, al menos en sus primeras etapas, esos elementos sustentantes de la obra quedaban bien visibles, de manera que toda la lógica constructiva del edificio podía ser leída por unos ojos bien instruidos. Se podía observar como cada pilar, cada nervio, cumplía su función en el todo perfecto de la iglesia, de ahí que algunos historiadores relacionaran esta forma de «mostrar» la arquitectura con el proceder de la Escolástica que triunfaba por entonces en las recién nacidas universidades, y que por ejemplo E. Panofsky llegara a comparar las catedrales góticas con la *Summa Theologica* de santo Tomás de Aquino, por su ambición de compendiar todo el conocimiento de la época, de organizarlo y aclararlo, estableciendo un riguroso análisis de cada parte y poniendo al descubierto las relaciones entre ellas.

No deja de existir una cierta analogía entre estas afirmaciones y la polémica que los estudiosos de la arquitectura mantienen abierta sobre la verdadera importancia de los nervios en las bóvedas. ¿Soportan éstos en realidad todo el

peso de la bóveda y lo envían a sus puntos de arranque como sostiene la teoría tradicional desde E. Viollet-le-Duc? Un grupo de estudiosos, entre ellos Paul Frankl, basándose en la observación de las catedrales semiderruidas después de las guerras mundiales, en las que se podía comprobar que algunas plementerías que habían perdido los nervios aún se mantenían estables, le restó buena parte de su importancia estructural a éstos, de manera que esos investigadores comenzaron a considerarlos como una simple forma de adornar las aristas de unas bóvedas que solían ser irregulares, al tener que cubrir tramos que no eran cuadrados o que se proyectaban desde arcos a diferente altura. Isidro Bango los llega a denominar «cimbras monumentalizadas en piedra». Desde esta perspectiva los nervios tendrían, por tanto, una cierta «función docente» en el sentido escolástico al que hemos aludido, pues mostrarían el recorrido de los empujes y resaltarían la lógica interna del edificio.

Quizá ese menosprecio de los nervios sea excesivo, pero es cierto que de poco habrían servido sin otros grandes avances de los canteros góticos, como su habilidad para cortar sillares cada vez más finos y ajustados entre sí, que al fraguar la argamasa daban como resultado plementerías ligeras y resistentes que podían sostenerse incluso sin los nervios. Con el tiempo, efectivamente, se prescindirá de ellos en algunos casos, cuando el dominio de la estereotomía de la piedra los convierta en totalmente superfluos.

En todo caso, la bóveda de crucería será mucho más adaptable que sus antecesoras a diversas formas, no necesariamente cuadradas, con su perfil apuntado, y haría más racional y económico el uso de las cimbras de madera, que se podían montar y desmontar una y otra vez en los sucesivos tramos de las naves, auténticas células elementales de la construcción gótica. Desde este punto de vista este período destaca sobre todo por el alto grado de racionalización que alcanza la empresa constructiva, introduciendo piedras más grandes y piezas en muchos casos prefabricadas que podía acortar el tiempo dedicado a la obra. Esa eficiencia logística, que comenzaba ya con el corte de las piedras en las canteras, y la utilización de grúas y máquinas elevadoras cada vez más perfectas y capaces, era presentada con frecuencia como un fenómeno milagroso, de manera que el abad Suger no dudaba en atribuir a la intervención divina el hallazgo de una cantera cercana a la abadía que le permitió extraer de allí columnas monolíticas, o en la catedral de Laon se hablaba de milagrosos bueyes que ayudaron a subir los sillares a lo alto de las torres, quedándose allí arriba petrificados, como aún los vemos.

En realidad, asistimos a una revolución de las técnicas constructivas, que incluyó también la fabricación en serie de unos sillares cada vez mayores, o la aparición de nuevos métodos de proyectar la obra, que plasmaban sobre el pergamino los proyectos, lo que permitía que la presencia física y constante del arquitecto no fuera tan imprescindible, y le permitía delegar. Pero todo ello no se habría podido llevar a la práctica sin contar con otro factor importante, como fue la mejora en la gestión de estas fábricas, a partir de la monetización de la economía y del control por escrito de los ingresos y los gastos. La construcción de una catedral, como han destacado Alain Erlande-Brandenburg o Dieter Kimpel, era una gran empresa que sólo podía llegar a buen puerto si al saber técnico de

los arquitectos se unía la sabia administración de los comitentes, y en no pocas ocasiones esas fábricas constituyeron también una fuente de riqueza, empleo y progreso para la ciudad donde se levantaban.

Con esas bases, el objetivo en los primeros tiempos fue hacer crecer estos edificios sobre todo en altura, en abierta competencia con las catedrales de las ciudades vecinas. Para ello se fueron perfeccionando los conocimientos en la distribución de los pesos y los empujes, se aplicaron pilares cilíndricos más esbeltos, y se mejoró considerablemente la disposición de los contrarrestos exteriores, con la aparición del arbotante. Un invento, éste sí, completamente gótico, que consistía en la aplicación de un arco rampante –es decir, con uno de sus arranques más alto que el otro– que transmitía hacia un contrafuerte exterior los empujes laterales de la bóveda, convirtiendo la visión externa de la catedral en la de una especie de araña que mostraba orgullosa las patas que le permitían sostenerse. Con ellos el impulso ascendente de las catedrales fue constante, hasta alcanzar los 48 metros de altura de la de Beauvais hacia 1272, que padeció un derrumbe parcial doce años más tarde, marcando quizá los límites naturales de este sistema constructivo.

2.2 En el origen: las grandes fábricas francesas

El nuevo estilo, como se ha dicho, tuvo su crisol fundacional en una región muy concreta del continente, que fue el norte de Francia, con su epicentro en el dominio patrimonial del rey. De hecho, el papel de los monarcas de la dinastía Capeta en el nacimiento de la nueva arquitectura es otro de los temas candentes en el estudio de este período de la Historia del Arte. Existe un cierto consenso en considerar que la tendencia a la unificación de las formas artísticas que daría lugar al gótico surgió como una especie de corolario estético de la política centralizadora de los soberanos capetos de los siglos XII y XIII. Es verdad que la relación de los monarcas con las primeras construcciones góticas fue sólo indirecta, y que hay que esperar a la década de 1240, con la Sainte-Chapelle de París, para encontrar una obra de envergadura patrocinada por un rey, pero también lo es que casi todos los edificios de este período tuvieron una relación, como mínimo ceremonial y simbólica, con la casa real.

Y desde luego esto lo podemos constatar ya con la que tradicionalmente se ha considerado la primera manifestación del gótico: la abadía de Saint-Denis, a las afueras de París. En un momento en que se estaba creando en torno a los reyes de Francia lo que se ha definido como una especie de «religión monárquica» para afirmar que ejercían su cargo por la gracia de Dios, esta abadía era ya un hito importante. Allí se había enterrado, en el remoto siglo VII, el merovingio Dagoberto I, y después Pipino, el padre de Carlomagno, que fue quien mandó construir el edificio que aún se podía ver a principios del siglo XII, y otros reyes carolingios y capetos, incluido el fundador de esta última dinastía, Hugo Capeto. Toda la memoria de la corona, que además subrayaba la legitimidad de la sucesión en el trono de tres familias distintas, estaba allí depositada. Como también

se custodiaba en la abadía la oriflama, el estandarte que se había convertido en el pendón de guerra de los reyes de Francia. No es extraño, por tanto, que los abades de Saint-Denis fueran normalmente personajes importantes en la corte real, y efectivamente el famoso Suger fue amigo, consejero y cronista primero de Luis VI y más tarde de su hijo Luis VII, e incluso, más tarde, entre 1147 y 1149, ejercería como uno de los regentes del reino cuando este último se embarcó en la Segunda Cruzada.

Por eso, cuando, en 1135, Suger decidió renovar la vetusta iglesia abacial recibió todo el apoyo de la corona y no padeció ninguna estrechez económica para convertirla en el punto de referencia de los lenguajes artísticos más avanzados del momento. En aquella época Saint-Denis se había convertido en un centro de peregrinación, gracias a las reliquias que poseía, sobre todo los restos de san Dionisio, primer obispo de París, y uno de los clavos de la cruz de Cristo, que venían a santificar los despojos reales presentes allí también. En consecuencia, comenzó las obras respetando las reverenciadas estructuras antiguas, pero añadiendo un cuerpo occidental con tres anchos portales que debían ayudar a solucionar la congestión que causaba la entrada única del edificio carolingio. Esta construcción, acabada en 1140, todavía presenta un aspecto «románico» en su conjunto, por el carácter masivo de las torres y el uso de arcos de medio punto en una construcción que parece inspirada en edificios de la Normandía, como Saint-Étienne de Caen, pero que ya dispone bóvedas de crucería en el nártex, y en la que las estatuas-columna de reyes de Judea y profetas, situadas en las jambas y hoy desaparecidas, y la presencia de algunos arcos apuntados en los pisos altos, comienzan a anunciar nuevos tiempos.

Sería en cambio mucho más innovadora la segunda fase de la campaña de Suger, centrada ahora en la cabecera, con el objetivo de proporcionar mejor visibilidad a las reliquias y facilitar el flujo de visitantes. Para ello era básico crear un espacio amplio y, especialmente en el piso alto, donde se situaban los sepulcros reales y circulaban los peregrinos, debía haber una iluminación abundante. En la parte inferior se situó la cripta, con gruesas columnas cilíndricas que sostenían grandes arcos de medio punto. Pero elevado sobre ella se alzó un gran deambulatorio en el que el anónimo arquitecto prescindió de los muros de separación entre las capillas radiales, creando en la práctica un doble corredor que ofrece el efecto visual de un amplio salón columnario limitado sólo por una línea ondulante de vidrieras. Cubrir aquel entramado de espacios poligonales de formas irregulares y variadas dimensiones con bóvedas de crucería, trazando sólo arcos y nervios que enlazaran las columnas, era todo un reto. Más si tenemos en cuenta que para aumentar la claridad los muros exteriores casi habían desaparecido, y que los arbotantes aún no se habían inventado. La solución fue situar todos los arcos apuntados, de anchura muy distinta, con su vértice a la misma altura, y las dovelas alineadas entre sí y con los principales ejes radiales del ábside. Esta extraordinaria precisión de unos cálculos realizados en tres dimensiones se considera aún hoy una gran proeza técnica.

Sin embargo la cabecera de Saint-Denis no tuvo imitaciones propiamente dichas, quizá porque fue considerada desde un principio como un *unicum*

arquitectónico para un espacio especialmente importante, o porque la falta de separación entre las capillas resultó poco práctica, pero su experiencia con las bóvedas de crucería y el vaciado del muro marcaron de forma decisiva el futuro arquitectónico del norte de Francia.

En pocos años, las ciudades más importantes del dominio real, muchos de cuyos obispos habían incluso participado en la consagración de Saint-Denis, comenzaron a construir sus catedrales siguiendo las pautas que allí se habían planteado. Esta «primera generación» de catedrales góticas comparte algunos rasgos distintivos. Por ejemplo, su nave central suele estar cubierta con bóvedas de crucería sexpartita, es decir, que añade un tercer nervio transversal a los dos diagonales, formando así una bóveda de seis plementos. Se supone que este sistema refleja aún la inseguridad de los primeros maestros de obras del gótico, y ello afecta a la estructura sustentante, porque es frecuente que mientras los nervios diagonales y los arcos fajones necesitan gruesos pilares como base, a los nervios transversales les basta una columna, de manera que los soportes fuertes y débiles se alternan a lo largo de la nave. Además, bastantes de estos edificios conservan como un arcaísmo la tribuna, que hace que el alzado interior de la nave central presente cuatro pisos: intercolumnio, tribuna, triforio y claristorio, y tal abundancia de cornisas horizontales disminuye un tanto la sensación ascensional de estos espacios. Además las plantas de estas catedrales, aunque presentan una cierta variedad, tratan todas ellas de crear grandes girolas, e incluso en ésta época es frecuente la presencia de ábsides secundarios que forman una cabecera trebolada por ejemplo en Notre-Dame de Noyon; disponen un transepto rematado en su cara sur por un ábside con su propia girola en Saint-Gervais et Saint-Protais de Soissons; o bien rematan la cara este del transepto con pequeños ábsides, como en las disposiciones originales de Saint-Étienne de Sens o de Notre-Dame de Laon.

Esta última presenta, sin duda, el aspecto exterior más imponente de todo este conjunto de catedrales francesas «preclásicas». Comenzada hacia 1155, dispone de fachadas torreadas a los pies y en cada extremo del transepto, a las cuales se suma el cimborrio, componiendo una silueta con siete torres de las que hoy sólo quedan cinco. La más destacada es la fachada oeste, la de los pies, alzada durante los últimos años del siglo XII. Enmarcada por dos torres, sitúa sus tres puertas entre grandes contrafuertes coronados por pináculos hexagonales. Esto le permite aumentar considerablemente la profundidad de las portadas, que se coronan con unos arcos apenas apuntados y rematados por gabletes triangulares. En altura se escalonan otros tres niveles que van a coincidir con los que se pueden distinguir en el interior del templo: encima de la portada aparece el rosetón, ya de un tamaño importante, y los ventanales laterales, que vienen a coincidir con el espacio de la tribuna; sobre ellos encontramos una galería de arcos que constituye prácticamente un triforio abierto al exterior; y como remate las torres cuadradas rodeadas en las esquinas por torrecillas ochavadas dispuestas oblicuamente, que le otorgan un gran dinamismo. El resultado es una fachada armónica que compensa la abundancia de líneas horizontales con la presencia de pináculos, gabletes y arcos alancetados.

A pesar de esta cierta unidad estilística de las primeras catedrales góticas, hubo bien pronto variantes a la hora de aplicar las novedades constructivas. La misma catedral de Sens, a la que hemos hecho referencia, presenta tempranamente sólo tres pisos en la elevación de la nave central, ejemplo que pronto habrían de seguir la mayoría de las construidas en épocas posteriores. Y en la Francia occidental dominada por los ingleses el desarrollo del gótico tomó otra dirección a partir de la tradición local románica de las iglesias cubiertas con cúpulas. La catedral de Saint-Maurice de Angers, por ejemplo, presenta una sola nave con tramos cuadrados y bóvedas de crucería muy abombadas que se asemejan prácticamente a las cúpulas, que se han llegado a llamar «bóvedas angevinas o Plantagenet» a partir del nombre de la familia reinante entonces sobre Inglaterra y Aquitania. También en la catedral de Poitiers, erigida entre 1162 y 1180, se hace uso de estas cubiertas, pero aquí con naves laterales casi de la misma altura que la central, lo que le da un aspecto de gran salón unitario.

También hay que reconocer la fuerte personalidad de la catedral de París, Notre-Dame. La elección definitiva de la ciudad del Sena como capital del reino apenas se puede remontar más allá de la década de 1130 y de la figura de Luis VI. Esto obviamente incrementó la riqueza de la ciudad y llevó a los canónigos de la catedral a plantearse la construcción de un templo que siguiera la nueva arquitectura alentada por los monarcas, más majestuoso que aquella basílica merovingia que presidía entonces la Île de la Cité. Sin embargo la presencia del anterior edificio marcó en parte la forma del nuevo, ya que no se demolió por completo para alzar la catedral gótica (no se procedía así en la Edad Media), sino que se fue trabajando sobre los dos extremos, la cabecera y los pies, al mismo tiempo, mientras se seguía oficiando en el centro hasta que el presbiterio estuvo acabado. La basílica del siglo VII era muy ancha, y disponía de cinco naves, las mismas que tendrá la nueva catedral, que le añadirá grandes tribunas sobre las laterales y una doble girola alrededor del altar. Esta gran anchura hará que Notre-Dame no presente la planta de cruz, con el transepto muy destacado, que vemos en las demás catedrales de la época, sino que éste quede embebido entre las naves. La de París será también la primera catedral que disponga de arbotantes, cuya disposición ha ido cambiando a lo largo del tiempo como muchas otras partes del edificio. Y en cuando a su famosa fachada, uno de los iconos de París, su construcción se dilató hasta mediados del siglo XIII. Es mucho más plana que la de Laon, y su disposición con tres puertas enmascara la presencia de cinco naves en el interior. Como novedad presenta además la «galería de reyes», 28 monumentales estatuas de monarcas de Judea, con los que se pretendía emparentar a los Capetos, que ya habían hecho su aparición en las jambas de Saint-Denis, pero que aquí se colocan bajo arcos y ascienden a veinte metros de altura, situándose entre las puertas y el rosetón central.

El ejemplo parisino guiará una de las tendencias del gótico «clásico», el que se desarrolla haciendo madurar las propuestas de estas primeras construcciones entre las últimas décadas del siglo XII y las primeras del XIII. En concreto vemos el influjo de París en edificios como Saint-Étienne de Bourges, la capital del Berry anexionado a los territorios del rey a principios del siglo XII, y cuya

construcción comenzó en 1195, en un momento en que el arzobispo de Bourges, Henri de Sully, era el hermano del obispo de la capital, Eudes de Sully. Entre ese año y 1260 aproximadamente la catedral de Bourges imitó a Notre-Dame en la planta de cinco naves, aunque eliminó completamente el transepto. Sin embargo la perfección técnica alcanzada en Bourges permitió levantar hasta los 37 metros la altura de la nave central, que aunque mantenía la bóveda sexpartita como un tributo a su modelo, distribuía mejor los pesos hacia el exterior, de manera que hacía innecesaria la alternancia de pilares y columnas de las catedrales más antiguas. Además la necesidad de captar luz teniendo dos naves a cada costado hizo que los arcos formeros de la central se alzaran a casi dos tercios de la altura total de la nave, creando un espacio interior inmenso al que corresponde una apariencia externa de enorme barco varado en medio de la llanura con una gran fachada de cinco puertas.

No obstante, si tenemos en cuenta su influencia sobre otras construcciones, tendrá más éxito el otro modelo de catedral francesa del «gótico clásico», el encarnado por la de Notre-Dame de Chartres. Era éste el principal santuario mariano de Francia, donde se rinde culto a una «virgen negra» y a una supuesta túnica de María cedida por Carlos el Calvo en 876. En 1194 un rayo causó un pavoroso incendio que sólo dejó en pie parte de la fachada occidental y la cripta. La aparición de la túnica intacta fue considerada un milagro y atrajo la financiación tanto de los reyes, como del cabildo y de los gremios locales. Con esa inyección de dinero se inició la reconstrucción, que tomó como modelo la catedral de Soissons. Las obras avanzaron rápidamente y en 1220 las bóvedas estaban ya cerradas. La iglesia tiene una planta de cruz latina con el transepto situado en la mitad del eje longitudinal, dado el nutrido grupo de canónigos que debía situarse en el coro. La cabecera, con doble girola, capillas radiales, y cinco naves hasta llegar al transepto, es la parte más desarrollada, mientras que en cambio la parte de los pies sólo dispone de tres naves, ya que la fachada, la única parte del edificio antiguo que había sobrevivido, tenía tres puertas.

Aquí definitivamente las bóvedas sexpartitas dejaron paso a las cuatripartitas, que a partir de entonces serían las más habituales, y la elevación del muro se redujo a tres niveles, que incluían unas arcadas sobre pilares cilíndricos con cuatro semicolumnas adosadas, un reducido triforio ciego y un claristorio de grandes ventanas. Además, en Chartres los arbotantes, aunque bastante sencillos y formando una sola hilera, se aplicaron ya a todo el edificio, incluidos la cabecera y el transepto. Esa descarga permitió la cubrición del edificio con más de dos mil metros cuadrados de vidrieras de colores, en su mayor parte aún conservadas.

Con una relación mucho más directa con la corona, poco después se construyó siguiendo este mismo modelo la catedral de Notre-Dame de Reims. Allí ni más ni menos que se coronaban los reyes de Francia desde mediados del siglo XI, siguiendo la estela de Clodoveo, que se bautizó en esta ciudad, y de Luis el Piadoso, coronado emperador también allí. De nuevo un incendio propició aquí la reconstrucción del edificio en estilo gótico, esta vez a partir de 1210. En Reims tenemos la suerte de que conocemos los nombres de sus primeros maestros de obras, gracias a un laberinto situado sobre el pavimento de la nave central, hoy

desaparecido, que los contenía. Fueron, por orden cronológico: Jean d'Orbais, Jean le Loup, Gaucher de Reims y Bernard de Soissons. La presencia del laberinto, aunque fuera asociada más tarde a principios esotéricos del conocimiento oculto de los maestros masones, era una forma más de reivindicar la vertiente intelectual de los arquitectos, porque remitía al mítico Dédalo, el autor del laberinto de Cnossos.

El plan de la catedral de Reims no difiere demasiado del marcado por la de Chartres, imitando incluso la anomalía en el número de naves: tres hasta el transepto, cinco después de él. No obstante la girola dejó de ser doble para quedar en un solo corredor al que se abrían unas capillas mucho más profundas. Además se aplicaron nuevos refinamientos arquitectónicos, como unos ventanales de tracerías más complejas, pilares con unos capiteles vegetales que abandonaban cualquier referencia a los órdenes clásicos, una legión de estatuas de altísima calidad y una fachada occidental que se convertiría en el paradigma de las del gótico clásico. Mucho más ligera que sus predecesoras, hasta el punto de sustituir los tímpanos de las puertas por vidrieras, y colocar un enorme rosetón en su centro, que casi se funde con los altos gabletes de las portadas, mientras que la galería de reyes se sitúa en la parte alta, justo en el nacimiento de las torres.

La última de las grandes catedrales francesas del siglo XIII sería la de Amiens, comenzada en 1220, después, como no, de que otro destructivo incendio se cebara con la obra anterior. Aquí también hay un laberinto que nos informa de los nombres de sus primeros artífices: Robert de Luzarches, y Thomas y Regnault de Cormont, padre e hijo. No muy diferente de las anteriores, la catedral de Amiens es más alta, y sus finos pilares le dan una gran sensación de ligereza. Su fachada se acabó antes incluso que la de Reims, pero da menos sensación de unidad, al situar todavía una galería de ventanas, y la de los reyes, por debajo del rosetón.

Mientras se completaban estas grandes obras la arquitectura se fue haciendo cada vez más preciosista y recargada. Hacia la década de 1240 parecía que los grandes retos estructurales habían dado ya de sí todo lo que se podía esperar de ellos, y los maestros comenzaron a dedicarse más a crear caprichos decorativos y a vaciar completamente los muros, de manera que los edificios se convirtieran en auténticas cajas de cristal. Es el período que se dio en llamar *rayonnant*, «radiante», por la multiplicación de los radios de los grandes rosetones que horadaban los muros.

Aunque esa moda se puede observar en ciertas fases de las obras de casi todos los grandes edificios anteriores, las construcciones de nueva planta de este período ya no son enormes catedrales, sino más bien pequeñas capillas tratadas con primor. El ejemplo emblemático es, desde luego, la Sainte-Chapelle de París, el relicario que Luis IX el Santo mandó construir entre 1241 y 1248 en un patio de su palacio, para contener la corona de espinas de Cristo, parte de la cruz, el hierro de la lanza y la esponja, entre otras venerables reliquias que había comprado a precio de oro a Balduino II, el último emperador latino de Constantinopla. El espacio, construido probablemente por Pierre de Montreuil, parece un gran joyero formado por dos pisos, uno inferior con apariencia de cripta, para el pueblo, y otro superior, para el rey y su corte, en el que las paredes prácticamente han desparecido para dejar paso a enormes vidrieras que, junto con las bóvedas

pintadas como un cielo estrellado y las estatuas y las finas columnas adornadas con la heráldica real, componen un auténtico estallido de colores.

Siguiendo este ejemplo se realizaron otras capillas reales, como la del castillo de Vincennes, y pequeños edificios votivos, como el que el papa Urbano IV comenzó a levantar sobre el antiguo taller de su padre, un pobre zapatero de la ciudad de Troyes, en la Champaña, en 1262. Es lo que hoy conocemos como Saint-Urbain de Troyes, que se encargaría de acabar el sobrino del papa, el cardenal Archer Pantaleon, en 1286. Sus delgadas paredes, sus complicadas tracerías, la multitud de pináculos y las puertas semiocultas entre unos arbotantes que ya no sujetan nada, parecen aquí querer confundir y engañar al espectador más que mostrarle la estructura del edificio. De la racionalidad se ha pasado aquí al capricho y la fantasía.

Por los años en que se construían estas obras risueñas el reino de Francia se hallaba en plena expansión, sobre todo hacia el sur, tras las sangrientas cruzadas contra los cátaros que arrasaron Occitania en el siglo XIII. Ya antes de la invasión capitaneada por Simón de Montfort, la nobleza local había comenzado a imitar los prestigiosos modelos del norte, como lo hizo el conde Ramón VI Trencavel de Toulouse en 1211 con la catedral de Saint-Étienne de esta ciudad, donde se introdujeron ciertas peculiaridades locales, como el uso del ladrillo. Más tarde, arquitectos del norte trajeron sus técnicas y sus materiales, para construir por ejemplo el coro de Saint-Nazaire de Carcasona o la catedral de Saint-Just-et-Saint-Pastor de Narbona, un proyecto colosal comenzado en 1272, que no se llegó a acabar. También Saint-Cécile de Albi se inició a finales del siglo XIII, en 1282, pero no se acabaría hasta bien entrado el XIV. Construida toda en ladrillo, se ha dicho de ella que es un auténtico castillo, y que tenía un carácter disuasorio contra los sometidos herejes, tan abundantes en esta ciudad. Seguramente algo de eso hay, sobre todo en su aspecto exterior, aunque al mismo tiempo hay que pensar en la influencia de soluciones espaciales distintas, más adaptadas al clima del sur y más en relación precisamente con la influencia de las órdenes mendicantes que tan importantes fueron en la «cruzada» anti-albigense. Sea como fuere, hacia finales del siglo XIII, y de la mano de la expansión militar y del prestigio del rey de Francia, el gótico había llegado a los confines meridionales del país.

2.3 El gótico a la conquista de Europa

Antes, incluso, la nueva arquitectura francesa, reforzada por el prestigio de los monarcas con los que se identificaba, saltó las fronteras y, exportando al principio hasta los maestros de obras, llegó desde finales del siglo XII a Inglaterra, a la península Ibérica (especialmente a los reinos occidentales) y al Imperio germánico. También Italia recibió estas influencias, pero desarrolló a partir de ellas un modelo artístico con una marcada personalidad, que enlazaba con el pasado clásico del país y con sus raíces mediterráneas.

Inglaterra fue cronológicamente el primer territorio fuera del reino de Francia donde se construyeron obras góticas, y no resulta extraño ya que las

relaciones entre las dos riberas del canal de la Mancha eran muy frecuentes en esta época: la nobleza inglesa desde la invasión normanda hablaba francés y lo continuó haciendo hasta el siglo XIV; la misma dinastía reinante, los Plantagenet, eran una rama de los Anjou, enlazada por frecuentes matrimonios con damas de la nobleza francesa, y recordemos que ya había desarrollado una arquitectura gótica con fuerte personalidad en sus territorios del continente; y además, las universidades de Oxford y Cambridge se fundaron siguiendo el modelo de la Sorbona. Así, ya en el siglo XII maestros franceses fueron contratados por la fábricas catedralicias de las Islas, como Guillaume de Sens en Canterbury o Geoffrey de Noiers en Lincoln.

Pero estas relaciones estuvieron acompañadas siempre de una fuerte rivalidad política, motivada por las posesiones de los reyes ingleses en Francia –en buena parte consecuencia de los citados matrimonios–, y el teórico vasallaje que tenían que rendir por ellas a los monarcas franceses. Las fricciones, que acabarán desembocando finalmente en la llamada Guerra de los Cien Años, estimularon la conciencia de su originalidad frente al enemigo francés, que en el campo artístico se tradujo en un intento de conservar las tradiciones propias, las del estilo anglonormando, dando origen a una peculiar evolución del arte gótico insular. Hasta el punto de que las tradicionales etapas del gótico francés no sirven para el inglés, donde la historiografía suele distinguir un período inicial o *early english* que abarca desde hacia 1160 hasta el tercer cuarto del siglo XIII; un *decorated style* que iría desde estas fechas hasta mediados del Trescientos; y un *perpendicular style* que perdurará hasta bien entrado el siglo XVI.

El *early english* se caracteriza por su fidelidad a las tradiciones del románico normando, de manera que en las plantas se pueden ver naves muy alargadas, con uno o dos transeptos, el primero de los cuales se sitúa prácticamente en mitad del templo, dejando espacio para enormes coros rematados por testeros rectos. En cuanto al alzado, hay aún una tendencia a la robustez de las formas, pero los arcos se hacen estrechos y muy apuntados, razón por la que este primer gótico inglés recibe también el apelativo de «gótico alancetado», formando, en triforios y claristorios, grupos de dos o tres ventanas con esta forma. También, en vez de sólidos pilares, es frecuente la presencia de racimos de columnillas delgadas, hechas a menudo de mármol negro de Purbeck, una cantera situada en una isla al sur del país, en el condado de Dorset. La decoración no suele abundar en formas figurativas, sino centrarse sobre todo en lo geométrico, y las bóvedas presentan curvas muy pronunciadas, que arrancan a menudo desde el triforio. Por último, las fachadas no tienen mucho que ver con las francesas, sino que constituyen auténticas pantallas bastante más amplias que las naves que tienen detrás, y el programa escultórico que incorporan se distribuye por toda su superficie sin otorgarle demasiada importancia a las portadas.

La primera obra gótica de Inglaterra es la catedral de Canterbury, la sede más antigua del cristianismo «romano» en la isla, que recibió un notable impulso además después de ser allí asesinado Thomas Becket, arzobispo y exconsejero del rey Enrique II, a manos de cuatro de sus caballeros, en 1170. Considerado inmediatamente como un mártir de la Iglesia, y posteriormente canonizado, su

tumba atrajo un número creciente de peregrinos, lo que sin duda contribuiría al inicio de la reforma gótica del edificio en 1174, que se vio de nuevo precipitada por un incendio. Para realizar esta obra se contrató al francés Guillaume de Sens, que según las crónicas locales dejó admirados a los ingleses con sus «ingeniosas máquinas para cargar y descargar navíos y para levantar las piedras y los morteros», seguramente lo que hoy llamamos cabrestantes, hasta que en 1178 un accidente le dejó impedido, teniendo que acabar la obra el que quizá sería su ayudante, Guillermo «el Inglés», en 1184. Las naves se rehicieron en el siglo XV, de manera que la única zona del primer gótico que se conserva es la del coro, donde las influencias galas se superponen a las estructuras del anterior edificio románico. Así, presenta una cabecera sobrepuesta a la cripta, con una girola, y la elevación de la nave se parece, lógicamente, a la de la catedral de Sens, con bóvedas sexpartitas aún en el presbiterio. Pero los pilares cilíndricos con cuatro pequeñas columnas de mármol negro de Purbeck adosadas recuerdan más bien a Laon, mientras que en la tribuna unos arcos de medio punto engloban las ventanas bíforas de perfil alancetado.

La afluencia de peregrinos probablemente contribuiría a difundir las excelencias de la nueva arquitectura por la isla, y cuando, en 1185, un terremoto dejó severamente dañada la catedral de Lincoln, al este del país, su obispo, san Hugo, patrocinó una obra que seguía también el estilo francés, y que contaba con un doble transepto y un deambulatorio, aunque éste se eliminaría más tarde. Los trabajos continuaron hasta bien entrado el siglo XIII, de manera que las bóvedas del templo no se realizaron hasta 1233, y constituyen el primer jalón en la larga historia de los experimentos ingleses con las cubiertas góticas, añadiendo de momento nervios secundarios o terceletes para crear auténticas palmeras surgiendo de cada uno de los pilares. En el coro, obra quizá del arquitecto francés Geoffrey de Noiers, se coloca ya un *nervio espinazo*, en el eje longitudinal de la nave, sobre el que se disponen alineadas las claves. Por su parte, los nervios transversales no siempre enlazan con la clave más cercana, sino que se lanzan en diagonal buscando otras, formando lo que los cronistas de la época llamaron «alas de pájaro» y los historiadores «bóvedas locas».

En esos años se estaba también alzando al sur del país la catedral de Salisbury, la única gran construcción de este período que partió de un plan homogéneo sobre un terreno sin edificar, porque se realizó cuando, en 1220, se trasladó allí el obispado desde la antigua ciudad de Old Sarum. Realizada casi en su totalidad entre esa fecha y 1266 en medio de un espacio vacío, su alargada planta (142 metros), forma una doble cruz y dispone una torre linterna sobre el transepto mayor. Dispone además de un amplio claustro y de un aula capitular de planta octogonal. La larga nave de la iglesia se eleva en tres pisos muy diferentes ya a los que contemporáneamente se concebían en Francia: en el inferior unos arcos lanceolados y con numerosas molduras se alzan sobre pilares envueltos en las típicas cuatro columnillas; en el central, una tribuna se abre a la nave central con unos arcos amplios y poco apuntados que engloban a otros de medio punto, y de allí parten ya los nervios y los arcos fajones de las bóvedas, de manera que en el tercer piso las ventanas presentan un desarrollo bastante escaso y quedan semio-

cultas por los plementos de las bóvedas. Todo ello hace que predominen más las líneas horizontales que las verticales, y los efectos decorativos los producen sobre todo la gran cantidad de molduras que rodean los arcos y las muchas columnillas de mármol oscuro que contrastan con la caliza del fondo.

La fachada es posterior, del siglo XIV, y sigue el modelo que había iniciado antes la de la catedral de Wells, en el sudoeste del país, alzada entre 1230 y 1260. Esta última es quizá el mejor exponente de la fachada inglesa, concebida como una pantalla o «telón» dividido en fajas horizontales articuladas por arcos ciegos y hornacinas que inundan hasta los contrafuertes y cobijan 176 figuras humanas de tamaño natural, 49 escenas bíblicas y 30 bustos de ángeles. Detrás de esas estatuas, cada Domingo de Resurrección, se escondían músicos y niños cantores que entonaban sus melodías al llegar la multitud al templo, ofreciendo la imagen perfecta de la Jerusalén celestial. En cambio, las puertas han perdido aquí toda la importancia que tenían en Francia, y las mismas torres en realidad no estaban en el plan inicial, y se añadieron como cuerpos independientes en el siglo XIV. Al entrar en la catedral, nos encontramos de nuevo con un templo alargado, realizado en su mayor parte en tiempos del obispo Jocelyn, hermano de san Hugo de Lincoln, y en el que la nota original la ofrece un enorme arco en tijera en medio de la nave central que ayuda a soportar los empujes laterales del edificio.

En la segunda mitad del siglo XIII se fue pasando a un estilo más ornamentado, con un claro gusto por las líneas curvas, más exuberante incluso que su coetáneo, el *rayonnant* francés. Los ventanales se llenaron ahora de molduras formando complicados dibujos que se han relacionado con los ornamentos de los libros miniados entonces en Inglaterra, especialmente las gigantescas vidrieras que cierran los ábsides rectos de catedrales como las de Ely, Exeter o York. Sin embargo, la riqueza de este *Decorated Style* se expresó sobre todo en las cubiertas, que en ocasiones tuvieron que abandonar la piedra y construirse en madera para poder realizar todas sus fantasías ornamentales sin peligro de la estructura. En la catedral de Ely, por ejemplo, después de haberse hundido la torre del crucero, Alan de Walsingham, el mismo monje-orfebre que había encargado la obra, y el ebanista de la corte, William Hurley, levantaron allí entre 1322 y 1349 el famoso «octógono», en el que, sobre unos grandes arcos de piedra, se dispusieron en diagonal bóvedas de madera con una linterna en el centro que aligera la estructura al tiempo que ilumina el interior.

Antes se habían iniciado otras grandes obras del estilo decorado, como la misma iglesia abacial de Westminster, en Londres, comenzada por un tal Henri de Reyns (quizás una mala transcripción de Reims), hacia 1245, bajo el patronazgo del rey Enrique III, que quiso convertirla en un santuario de la monarquía, honrando al rey sajón Eduardo el Confesor. La iglesia de Westminster posee una nave central más alta que la de cualquier edificio construido hasta entonces en Inglaterra, con 32 metros, y presenta influencias de Reims y Amiens, pero en la bóveda, realizada ya durante el siglo XIV, se dispone un nervio-espinazo y ojivas en diagonal como las que hemos visto en Lincoln.

También la catedral de Saint-Peter de Exeter es un buen ejemplo de este estilo, especialmente por su homogeneidad, al haberse construido en menos de

un siglo, entre 1275 y 1369. Sobre su nave de más de 90 metros de largo se sitúa una bóveda continua cuyos nervios se proyectan desde cada pilar en grupos de once hacia las claves situadas en el nervio central y en los terceletes, dejando apenas espacio para las plementerías. Al mismo tiempo, la multiplicación de las arquivoltas y los arcos lobulados del triforio, más las variadas tracerías de las ventanas, crean un conjunto recargado, que se completó con la fachada, empezada hacia 1340 y terminada casi un siglo después. Carece de torres y presenta un gran ventanal en el centro, mientras que sus pequeñas puertas aparecen enmarcadas por tres grandes frisos de esculturas de antiguos reyes de Inglaterra, desde Alfredo el Grande, originalmente pintadas con colores brillantes.

Por último, la amplia nave central de la catedral de York, dedicada también a San Pedro, se construyó entre 1291 y 1350, y se tuvo que cubrir con bóvedas de madera que componen una auténtica retícula a la que la pintura y el dorado le confieren la apariencia de la piedra. En el exterior destacan especialmente las portadas del transepto, cuajadas de arcos ciegos y con los rosetones situados en su extremo superior. Durante el siglo XIV los experimentos con las bóvedas se verán también en otras obras, como la catedral de Gloucester o la abadía de Tewkesbury, y acabarían convirtiéndose en la seña de identidad del gótico inglés.

En el Imperio Germánico la influencia francesa fue también temprana. En Alemania concretamente el papel de los cistercienses fue crucial en la llegada de las formas del gótico, en abadías como la de Maulbronn o la de Heisterbach. Sin embargo, el influjo de las catedrales «preclásicas» como Laon, se puede ver también en edificios como la catedral de San Jorge, en Limburgo del Lahn, cuyos cuatro niveles en la nave central y sus bóvedas sexpartitas se comenzaron a construir hacia 1200. Por su parte, también la universidad de la Sorbona actuó como difusora de la nueva arquitectura, incluso en una región tan oriental como Turingia, donde el arzobispo de Magdeburgo, Albrecht von Kefernburg, que había estudiado en París, propició que en 1209 comenzaran las obras de la catedral de San Mauricio de su diócesis siguiendo también el modelo de Laon, aunque la parte de la cabecera presenta aún rasgos muy macizos y se reaprovecharon allí las columnas clásicas que había traído desde Italia el emperador Otón I en el siglo X. La construcción se prolongó, no obstante, más de un siglo, y no estuvo exenta de tensiones sociales, incluido el asesinato en 1325 del arzobispo Burchard von Schraplau en una revuelta provocada por su intento de gravar con nuevos tributos la cerveza para acabar la catedral.

El peso de la tradición se comprueba, por otra parte, en obras como Nuestra Señora de Tréveris, construida entre 1235 y 1260 con bóvedas de crucería, pero cuya planta de cruz griega inscrita en un gran círculo parte de estructuras paleocristianas. Experiencias como ésta, que tendían a crear un espacio unitario, aunque iniciadas a menudo por maestros galos, poco tenían que ver con las iglesias en forma de cruz latina del gótico francés, y permiten comprender el éxito que acabaría teniendo en Alemania la iglesia-salón, la *hallenkirche*, que en vez de preocuparse por subrayar la elevación de la nave central, presenta todas las naves a la misma o parecida altura, lo que hace innecesarios los arbotantes. Lo vemos por ejemplo en la iglesia de Santa Isabel de Marburgo, construida por la

Orden Teutónica en esta ciudad a partir de 1235, y considerada por muchos como la primera iglesia de este tipo, cuya planta trebolada se concibe para situar en uno de los extremos del transepto los restos de la recién canonizada santa Isabel de Hungría, esposa del landgrave Luis de Turingia, y en el otro un nuevo panteón nobiliario para los que querían reposar cerca de la santa.

En la zona del Rin los vínculos con el primer gótico francés fueron, por simples razones geográficas, aún más directos. En Estrasburgo, capital de la Alsacia que entonces formaba parte del Imperio germánico y era uno de los feudos de los Hohenstaufen, sobre una catedral que disponía de una cabecera románica, se comenzaron las naves antes de 1240 siguiendo el modelo de Reims. El triforio abierto con grandes ventanales le otorga una especial luminosidad, en contacto con el gótico radiante francés, aunque problemas de estabilidad obligaron a subdividir el transepto mediante soportes intermedios, como la famosa «pilastra de los ángeles» llamada así por las estatuas que la adornan. Dificultades financieras hicieron que en 1282 se hiciera cargo de los trabajos directamente el municipio, que patrocinó la fachada de los pies, repleta de tracerías caladas y ornamentos, y presidida por un enorme rosetón a la francesa obra de Erwin von Steinbach.

Más al norte se iniciaba la construcción de la catedral de Colonia, en torno al relicario de los Reyes Magos, que había traído allí desde Milán Federico Barbarroja en 1164. Comenzada en 1248 (aunque diversos problemas, entre ellos la reforma protestante, harían que no se acabara hasta 1880), la catedral de San Pedro y Santa María siguió los modelos de Amiens y de la Sainte-Chapelle, y su primer arquitecto, Gerhard de Colonia, la planificó en forma de gran cruz con cinco naves en el larguero y tres en el transepto, que componen un edificio inmenso y uno de los más elevados del gótico donde se superponen una arcada muy alta, un estrecho triforio abierto y un gran claristorio, casi tan alto como el primer piso.

Por último, en la costa del Báltico, en la Alemania de la Hansa, también se comenzaron a construir edificios góticos en el siglo XIII, aunque en este caso la escasez de piedra en la región aconsejó la utilización del ladrillo como material básico, creando un interesante estilo local que se puede observar en catedrales como la de Lübeck, iniciada en 1266 con las tres naves a la misma altura, de unos 20 metros.

Por su parte, en la Península Ibérica la llegada de influencias y maestros franceses ya era una constante en el período románico, y se vio afirmada con la erección de las abadías cistercienses, filiales de las del otro lado de los Pirineos. Por eso la llegada de las primeras formas góticas se vivió como una etapa más de este proceso, y en fechas tan tempranas como los años iniciales de la década de 1180 un maestro francés, llamado Fruchel, construyó una girola doble en la catedral de Ávila, incrustada en la misma muralla de la ciudad, con bóvedas de crucería góticas y siguiendo de cerca la disposición de la cabecera de Saint-Denis. Al mismo tiempo, se atribuye a Leonor de Plantagenet, hija de Enrique II de Inglaterra, casada con el rey de Castilla Alfonso VIII en 1170, los contactos con los territorios continentales bajo dominio inglés. Así el monasterio cisterciense femenino de Las Huelgas, en Burgos, que el mismo monarca quiso impulsar como panteón real, introdujo las llamadas bóvedas angevinas con planta cuadrada

achaflanada sobre la nave central, probablemente ejecutadas por maestros de obras traídos desde Angers por la reina. Y en la recién conquistada Cuenca (1177), Alfonso VIII creó una nueva diócesis y apoyó la construcción de la catedral de Santa María y San Julián desde 1196, que se cubriría con bóvedas sexpartitas y seguía los modelos de Soissons, Laon y París, aunque hasta el siglo XV dispuso de una cabecera escalonada de raigambre local.

También en otros monasterios cistercienses, como el de Santa María de Huerta, en Soria, o el de Alcobaça, en Portugal, se utilizan tempranamente las bóvedas de crucería, y hay que resaltar que todos estos edificios tienen en común la presencia bastante directa de la iniciativa real, pues fueron impulsados por monarcas deseosos de demostrar su preeminencia social a través de las novedades constructivas.

Sin embargo, serán las grandes ciudades castellanas de Burgos, Toledo y León las que, en sus catedrales, desarrollarán completamente el programa del gótico clásico francés a partir de los años veinte del siglo XIII. La de Burgos se comenzó en 1221 con un acto presidido por el obispo Mauricio y su buen amigo, Fernando III el Santo, rey de Castilla y León. Seguramente el viaje que Mauricio realizó por tierras francesas y alemanas para llevar a Burgos a Beatriz de Suabia, donde se casaría con el rey, le ofreció la oportunidad de contemplar las novedades de Reims, y más tarde le animaría a contratar un maestro de obras francés, llamado Enrique, en 1240. Éste sustituiría la antigua cabecera por un profundo presbiterio de tres tramos rodeado por una girola que seguía los ejemplos de Reims y Noyon. La elevación de los muros remite más en cambio al modelo de Bourges, y las bóvedas de crucería se ven reforzadas por un nervio espinazo, pero quizá lo más original sea el triforio, compuesto por grandes arcadas de medio punto que cobijan cinco vanos lobulados y complejas tracerías formadas por trifolios y cuadrifolios.

La fachada de los pies sigue el modelo de Reims, aunque las esculturas, gravemente deterioradas, se perdieron definitivamente con las reformas de los siglos XVII y XVIII. En el centro el rosetón aparece enmarcado por un gran arco de medio punto, y sobre él se sitúan dos grandes ventanales en los que se dispusieron estatuas de los ocho primeros reyes de Castilla. Su aspecto calado y etéreo encaja perfectamente con las portadas del gótico clásico francés, aunque aquí en el siglo XV se le añadieron los grandes chapiteles de crestería, obra de la familia de los Colonia.

Quizá las obras de la catedral de Toledo comenzaron antes incluso que las de Burgos, pero el acto solemne de la colocación de la primera piedra se retrasó hasta 1227, impulsado por el arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada, consejero y cronista del rey Fernando, cuya presencia esperó para poner las obras bajo su patronazgo. Desde la entrega de la ciudad a los castellanos en 1085, Toledo apenas había cambiado su aspecto islámico, y la catedral ocupaba el edificio de la antigua mezquita. Sin embargo, Ximénez de Rada estaba especialmente interesado en conseguir el reconocimiento papal de «primada de las Españas» para la archidiócesis toledana, y para ello necesitaba una gran catedral de «aspecto cristiano» que a ser posible siguiera las últimas modas europeas. Así, sobre el gran espacio de la mezquita comenzó a trabajar un maestro llamado Martín,

seguramente francés, que realizaría las capillas de la girola, y a quien siguió después Pedro Pérez, presumiblemente un arquitecto local formado con el anterior. Entre ambos acabarían construyendo una catedral de grandes dimensiones, (120 metros de largo por 59 de ancho) con cinco naves escalonadas en altura más un transepto que no sobresale en planta y una doble girola con capillas radiales. Los referentes más claros eran en este caso las catedrales de París y Bourges, aunque la cabecera, que alterna bóvedas triangulares y rectangulares, es como la de Le Mans. En el alzado la parte más antigua, es decir, la cabecera, aún conserva el triforio, que quizá como tributo a la mezquita anterior, presenta arcos lobulados almohades. En cambio en las naves desaparece y es sustituido por grandes vidrieras que conforman una elevación de sólo dos pisos.

La catedral gótica de León se inició más tarde, en 1253, reinando Alfonso X el Sabio y bajo el episcopado de uno de sus consejeros, Martín Fernández. En ella trabajó el mismo primer maestro que en Burgos, simultaneando las obras gracias a las nuevas técnicas de diseño y gestión de las que hemos hablado más arriba, y también aquí le sucedió un arquitecto local, llamado Juan Pérez. Su modelo fue en este caso claramente la catedral de Reims, que siguen muy de cerca en la planta, aunque disminuyendo en un tercio las proporciones. Se ha dicho, de hecho, que la de León es «la más francesa» de las catedrales góticas hispánicas, y su alzado recuerda, con sus amplios ventanales, y sus vidrieras aún conservadas en buena parte, obras del *rayonnant* del otro lado de los Pirineos.

Naturalmente hubo muchas obras góticas más modestas levantadas durante el siglo XIII, como la catedral de Burgo de Osma, iniciada en 1232 con un estilo cercano al arte del Cister, y que es una de las primeras en incorporar una galería de estatuas de reyes y profetas sobre una de las portadas laterales, o la de Santa María de Castro Urdiales, en Cantabria, iniciada en tiempos de Alfonso VIII junto a un acantilado en el Cantábrico, cuya planta de salón presenta una nave central con nervio espinazo, disponiendo además de una girola con capillas radiales, y unos altos contrafuertes con triples arbotantes que envuelven todo el edificio.

También en las tierras recién conquistadas del sur se extiende el nuevo lenguaje arquitectónico, mezclándose en este caso a veces con aportes del reciente pasado islámico. Son las llamadas «iglesias fernandinas» (de la época de Fernando III el Santo) de Andalucía. La de Santa Marina de Córdoba, de las más antiguas, combina formas cistercienses, góticas y mudéjares, y en ella se cubre la nave central con una techumbre de madera sostenida por lienzos de pared con arcos formeros góticos. En Santa Ana de Triana, en cambio, que se construye entre 1276 y 1280 como un exvoto por la curación de los ojos del rey Alfonso el Sabio, la estructura de ladrillo sostiene unas bóvedas de crucería con nervio espinazo sobre unos arcos fajones muy apuntados en las tres naves. Su sencilla portada sobrepuesta de piedra, con austeras decoraciones geométricas, iniciará todo un estilo en las iglesias mudéjares sevillanas.

2.4 La humanización de la escultura

Si difícil resulta en el campo de la arquitectura dilucidar cuándo se produce el paso del «románico» al «gótico», mucho más lo es en lo que respecta a las artes figurativas, y esto ha hecho que los historiadores interesados por los estilos formales acuñen nuevos y curiosos términos para caracterizar las obras realizadas en el momento de la transición de uno a otro, como «protogótico», o incluso «estilo 1200», una aséptica denominación que nació como título de una exposición celebrada en el Metropolitan de Nueva York en 1970. La divisoria entre ambos es tan tenue, y tan opinable, que según el libro que consultemos hay obras que aparecen englobadas en el capítulo del románico o en el del gótico. Obviamente, las principales dudas se plantean en el norte de Francia, donde incluso no faltan las teorías sobre la autoría de algunas piezas, especialmente escultóricas, que relacionan como hechas por la misma mano obras catalogadas a uno y otro lado de esa imaginaria «frontera» estilística, caso de la Eva de Autun y las cabezas de reyes de Saint-Denis, por poner un ejemplo. Sólo en un período largo, que va desde mediados del siglo XII a la década de 1230, la figuración gótica acabó de definir sus rasgos fundamentales.

La escultura concretamente acusó los cambios sobre todo en dos aspectos básicos: en su nueva relación con el soporte arquitectónico, y en la aparición de nuevos temas y tratamientos diferentes como consecuencia de la renovación intelectual e ideológica que potenciaron las universidades en estos tiempos. En cuanto al primer aspecto, hay que decir que aunque surgieron con fuerza géneros escultóricos totalmente desligados de la arquitectura, y que cumplían nuevas funciones, como los sepulcros con yacentes, o las pequeñas figuras de devoción, que concentraron como nunca la espiritualidad de la época, la mayor parte de la producción de los talleres continuó subordinada al marco de las iglesias. Así las transformaciones experimentadas en los edificios religiosos implicaron novedades importantes en el lugar, la disposición y el significado de las figuras y los relieves. De hecho, los interiores de los nuevos templos góticos no podían presentar sus programas iconográficos de la misma manera que sus predecesores románicos. Los muros se habían reducido considerablemente en muchos lugares, y los capiteles estaban demasiado altos en su mayoría para que sus detalles pudieran ser apreciados desde abajo. En su mayoría estos últimos pasaron a decorarse sólo con formas vegetales, como símbolo del universo natural que quedaba integrado en la obra divina, mientras que los elementos propiamente figurativos aparecían ahora en las vidrieras y en elementos escultóricos visibles en las claves de las bóvedas o en ciertos elementos necesarios para la liturgia, como el *jubé* o arquería que cerraba el coro, o el púlpito.

Pero la mayor parte de la escultura monumental se exterioriza en el gótico, sale a la calle y se expone en las grandes portadas de los templos, donde queda a la vista de todos, en el corazón mismo de las palpitantes ciudades de cuya vida participa y con la que se entremezcla. Los nuevos pórticos del norte de Francia suelen presentar entre tres y cinco portadas, con numerosas arquivoltas, paramentos de muro que las unen, y gabletes que las coronan. Toda esta superficie,

y no sólo ya los tímpanos, se llena de relieves que proporcionan un aspecto más unitario a las fachadas. La profundidad que adquieren los vanos permite disponer además columnas escalonadas en las jambas de las puertas, y a cada una se adhiere normalmente una estatua, al principio muy dependiente de su soporte arquitectónico, de ahí que, con más o menos acierto, se les haya llamado «estatuas-columnas». Efectivamente, para adaptarse al espacio que ocupan, se hacen finas y alargadas, pero pronto irán liberándose de la tiranía del marco y convirtiéndose en figuras prácticamente exentas. El tímpano, por otra parte, con sus nuevos perfiles apuntados, será más fácil de dividir, y así, frente a la escena única del semicírculo románico, el tímpano gótico se irá articulando en franjas horizontales que llegarán a componer hasta tres o cuatro registros diferentes. Esto, junto con la abundancia de arquivoltas, proporcionará el marco ideal para la fuerte necesidad de narrar que caracteriza al gótico, muy distinto de las alegorías románicas, de manera que el mensaje, en general, se hará un poco menos críptico.

La gran cantidad de figuras que se debían integrar en estos pórticos implica, además, que los talleres escultóricos necesitarán contar con un número más elevado de miembros, o que directamente la fábrica de la catedral deberá contratar a varios equipos que trabajen al mismo tiempo, lo que se puede verificar a menudo en los contrastes de estilo que existen entre dos estatuas vecinas. Incluso esos equipos artesanales y sus miembros llegarán a especializarse en un tipo concreto de estatua o de conjunto, o hasta en una parte de la estatua, ya que, por ejemplo, para las alargadas figuras de las jambas eran necesarios tres o más bloques de piedra distintos. Esa especialización implicará también que la identificación entre maestro de obras y escultor principal de la obra de una catedral, muy frecuente en las obras románicas, no sea ya factible en las góticas, de manera que arquitecto y escultor se separan definitivamente como oficios diferentes en un contexto social de creciente división del trabajo. Así el estudio de algunas grandes fábricas, como la de Reims, ha revelado efectivamente que en sus portadas los constructores dejaban «marcas de montaje» para orientar a los escultores en la colocación de las figuras, y que además estos últimos no siempre las seguían al pie de la letra.

Paralelamente se observa una renovación de los temas representados, y de la misma apariencia de las figuras, en relación directa con la nueva sensibilidad de la época gótica. El mundo caótico y fantasioso presidido por un Dios justiciero y vengativo del románico va dejando paso a una realidad terrenal más ordenada y segura, reflejo de la armonía divina. El Juicio Final continúa presidiendo muchas portadas, pero las diferencias con el pasado son palpables: el pantocrátor con el Libro de la Vida situado entre las letras alfa y omega va dejando paso al Cristo que muestra sus heridas humanas y a menudo se ve rodeado por los instrumentos de la Pasión, que recalcan su vertiente redentora y, por lo tanto, clemente y misericordiosa.

Los personajes, además, comienzan a reflejar una mayor conciencia del individuo y del destino personal de cada uno. El ser humano es considerado ahora como una creación positiva de Dios, y las figuras por ello tienden a imitar su aspecto natural, sin que esa predisposición contradiga a su acusada idealización, presente sobre todo en la escultura francesa, que no es sino el producto

precisamente del intento de superar analógicamente la materia, de llegar al ideal platónico, para lo que es muy útil el redescubrimiento de las estatuas clásicas. Además, las portadas góticas se convierten en el marco de historias y relaciones entre las figuras, que parecen vivas, se disponen como si hablaran entre ellas, sonríen y muestran una anatomía y unos gestos que, aunque codificados, están mucho más cerca de los de las personas que los observan.

La humanización de la escultura es también la humanización de los temas. Los santos, como intermediarios humanos de la salvación, ganan terreno, y la obsesión por su martirio dejará paso a un mayor interés por su vida y sus milagros. Pero es sobre todo la Virgen María la que se convierte en objeto predilecto de los programas escultóricos. En ella se destacaba precisamente el aspecto más humano de la relación con su Hijo, los sentimientos de ternura y protección, frente al rígido «Trono de Dios» románico. Así, es normal que composiciones como el árbol de Jesé, que recoge la ascendencia humana de Jesús a través de su madre, aparezca con frecuencia en las iglesias, en un contexto histórico tan obsesionado con el linaje como el de la época feudal. Hay, sin embargo, otra razón que explica este impulso del culto mariano, y es la identificación entre la figura de María y la alegoría de la Iglesia que hacen teólogos como Pierre de Roissy, canciller del cabildo de Chartres. «La Virgen María es la esposa celestial de Cristo como la Iglesia es su esposa terrenal», llega a decir este teólogo, y en efecto, una institución eclesiástica en la cumbre de su poder tras su triunfo en la Querella de las Investiduras, se ve de esta manera reforzada como heredera de Jesús, y la escena de la coronación de María por su hijo ocupará muchos tímpanos y gabletes. Las portadas se convierten así en un panegírico de la Iglesia y de su papel protagonista en la salvación de los hombres, y reafirman los dogmas ortodoxos cargando contra los herejes, perfectamente identificables entre los condenados a las penas eternas.

También en el campo de la escultura las obras del abad Suger en Saint-Denis debieron jugar un papel pionero, en la década de 1140, nuevamente al conjugar por primera vez diversos elementos que se habían visto antes de forma separada, pero que aquí iban a formar un conjunto coherente cuyo prestigio haría que se imitara en todas partes. Formado por tres puertas, con la central más grande y dotado de un parteluz, le otorgaba una mayor importancia a las arquivoltas, y sobre todo colocaba estatuas de tamaño natural en las columnas de las jambas, que desgraciadamente fueron muy dañadas durante la Revolución y de las que hoy sólo podemos imaginar su aspecto original a través de los escasos restos que perviven diseminados por museos europeos y americanos, y de los grabados de Montfaucon, realizados en la década de 1770, anteriores por tanto a las poco fiables reconstrucciones del siglo XIX. La portada central está dedicada al Juicio Final, con un Cristo entronizado en el centro que extiende sus brazos simulando la crucifixión, entre la Virgen y los apóstoles, y que se desborda hacia la primera arquivolta, mientras que las demás las ocupan los famosos veinticuatro ancianos del Apocalipsis. En las jambas se sitúan las Vírgenes Prudentes y las Necias, la parábola más directamente asociada con el Juicio, y en origen un parteluz dividiría la puerta con una estatua quizá de Cristo, aunque no faltan quienes piensan en la posibilidad de que fuera san Dionisio, el santo titular, el que ocupara ese

puesto, lo que sería una gran novedad en un momento tan temprano. Una de las portadas laterales, dedicada al mismo patrón de París, contaría en origen con un mosaico en el tímpano, según cuenta en sus memorias el mismo Suger, un hecho bastante inusual en la Francia de la época y que se ha perdido irremisiblemente, como también las citadas veinte figuras-columna que representaban a profetas y reyes del Antiguo Testamento, recalcando la protección regia sobre la abadía.

Esta creación de un «pórtico real» sería luego imitada en Chartres y en otros lugares. En dicha catedral, concretamente la portada de los pies, llamada «real» más bien por la realeza de la Virgen, patrona del edificio, se acabó hacia 1150 y está formada por tres puertas enmarcadas en arcos ligeramente apuntados y muy abocinados. El programa escultórico, mucho más centrado en la figura de Cristo que el de Saint-Denis, llena los tres tímpanos con sus arquivoltas y sus dinteles, e incorpora veinticuatro estatuas-columna, además de escenas bíblicas en los capiteles, que contribuyen a crear una sensación de unidad en todo el conjunto, al no marcar los contrafuertes ninguna cesura entre las tres entradas. En el tímpano central aparece la *Maiestas Domini* entre los símbolos de los evangelistas, y en el dintel se disponen los apóstoles debajo de arquerías, mientras las arquivoltas están de nuevo ocupadas por los ancianos del Apocalipsis. La puerta sur en cambio versa sobre la Encarnación, y está presidida por la Virgen, pero en las arquivoltas no hay ángeles, sino las representaciones alegóricas de las artes liberales y de sus más famosos exponentes en la época, probablemente inspiradas por la importante escuela catedralicia y por su rector Thierry de Chartres. Por su parte, la puerta norte representa la Ascensión, enmarcada por un calendario y por los signos del zodíaco, de tradición románica. Las alargadas estatuas de las jambas, que representan de nuevo a profetas y reyes de Judea, destacan por los pliegues largos, finos y paralelos de sus ropas, trazadas con gran minuciosidad, que le otorgan una sensación de estabilidad y coherencia al conjunto, pero las distintas figuras no parecen relacionarse entre sí, concibiéndose más bien como universos separados tallados cada uno de un solo bloque de más de dos metros de alto y situado de forma oblicua a la línea del fondo.

Esa cierta rigidez, obra de varios maestros que trabajaban al mismo tiempo, daría paso poco a poco a un mayor dinamismo en el que, seguramente, jugaría un papel importante la figuración sobre otros soportes, como por ejemplo la orfebrería. Ya Suger destacaba la calidad de algunas piezas del tesoro de su abadía, como un gigantesco candelero, confeccionado por artesanos de la Lorena, que tenía en su base las figuras de los cuatro evangelistas. Seguramente esas figuras sería parecidas a ciertas obras de metalistería contemporáneas que se han conservado, como una personificación del mar, de bronce dorado y repujado, hoy en el Victoria & Albert Museum de Londres, cuya contemplación confirma que los orfebres eran en ese momento más capaces de experimentar con la forma tridimensional que los escultores en piedra. En las pequeñas piezas de bronce fue donde antes comenzó a hacerse patente el deseo de naturalismo en los rostros, los cabellos o las posturas de los personajes, y donde surgiría la necesidad de liberarse del marco arquitectónico, que más tarde se trasladaría a las grandes fachadas de las iglesias.

La de la catedral de Notre-Dame de Senlis sería una de las primeras en recibir ese influjo, hacia 1175. Allí sólo la puerta central es de un tamaño considerable, mientras que las laterales son diminutas, y en ella se introdujo un programa iconográfico novedoso, que tendría una gran influencia posterior: en su tímpano se sustituyó el Cristo en majestad por la coronación de la Virgen, donde ésta aparece con el mismo tamaño que su Hijo, sentada a su derecha, y ambos enmarcados por una gran mandorla común en forma de «M» uncial, que glorifica el nombre de María. Debajo de esa escena el dintel se divide en dos por una delgada columnilla, y se ubican allí la Dormición y la Asunción de la Virgen. Las primeras tres arquivoltas se llenan además con sus antepasados, que componen el «árbol de Jesé», pero sobre todo las figuras de las jambas, que representan a personajes que anunciaron la redención, parecen mucho más vivas que las de Chartres: sus vestidos se cruzan formando dinámicas diagonales, las barbas se abren y la geometría comienza a dar paso poco a poco a formas más redondeadas. No es raro que ese cambio en el estilo se produzca en la primera gran manifestación escultórica del culto a María, que destacaba los aspectos más humanos y clementes de la religiosidad medieval, y que fuera promovido en una ciudad, para un auditorio diferente al de las ascéticas miradas de los monjes.

Posteriormente, en 1194, sobrevino el gran incendio de la catedral de Chartres, que, como ya dijimos, sólo dejó en pie la fachada occidental, y en la subsiguiente reconstrucción se realizaron nuevos portales monumentales para los hastiales del transepto, que se acabarían entre 1220 y 1230. Toda la fachada norte se dedicó al triunfo de la Virgen María, siguiendo de cerca la portada central el modelo de Senlis, pero situando en el parteluz una imagen de Santa Ana con la Virgen niña en brazos, que parece que se inició en 1204, después de que la catedral recibiera la donación de una supuesta cabeza de santa Ana, robada en Constantinopla durante la Cuarta Cruzada. Los pórticos laterales seguramente fueron realizados bastante tiempo después, para equilibrar el hastial con tres puertas que se había hecho en la cara sur. Así el oriental, para destacar aún más los vínculos entre María y Jesús, se dedicó al ciclo de la Infancia, comenzando curiosamente por las jambas, donde las figuras componen ya escenas, con la Anunciación a la derecha y la Visitación a la izquierda –una novedad llamada a tener mucho éxito–, mientras en el dintel y el tímpano se sitúan la Natividad, el anuncio a los pastores y la adoración de los Magos. En la puerta occidental en cambio se situó un tema mucho más insólito, representando a Job en el tímpano, sobre un montón de estiércol y atormentado por el demonio, mientras su esposa y tres figuras masculinas lo contemplan. Según se ha explicado, los sufrimientos de Job se identifican con los de la Iglesia, y las tres figuras se corresponden con la de un judío, un musulmán y un hereje. El dintel se dedica en cambio al juicio de Salomón, mientras las dovelas del arco las ocupan defensores de la fe del Antiguo Testamento, como Judit, José, Sansón, Ester o Gedeón. Sin duda esta visión «militante» de la Iglesia, abiertamente enfrentada a otras creencias, sobre las que se cierne el juicio divino, tiene que ver con las especulaciones teológicas de la misma Escuela de Chartres, más si tenemos en cuenta que su rector entre 1208 y 1213 fue el ya citado Pierre de Roissy, que escribió un comentario sobre

el Libro de Job, al que veía al mismo tiempo como símbolo de Cristo y de su Iglesia sufriente.

En comparación, el hastial sur es mucho más unitario estilística e iconográficamente, puesto que representa en la portada central el Juicio Final con el Cristo alzando sus brazos para mostrar los efectos de la crucifixión entre la Virgen y san Juan, y flanqueándola. también las otras dos entradas, las llamadas puerta de los Mártires y puerta de los Confesores, tienen a Cristo como protagonista. El estilo, en general, muestra gestos llenos de tensión a pesar del escaso sentido del espacio que se observa. En cambio las estatuas de las jambas, las últimas ejecutadas, entre 1224 y 1230, se vuelven unas hacia otras, ganan en sentido del movimiento, y los pliegues de sus ropajes son más pronunciados y voluminosos. Incluso se observan claras diferencias entre unas figuras y otras. Sobre todo las más tardías de la portada de los Confesores, las de san Laudomaro y san Avito, que presentan unas casullas de bordes curvos separados por profundas acanaladuras, contrastan con el aspecto más pulido de las otras figuras, mientras en sus cabezas se aprecia un naturalismo mucho más acusado que el que se había visto hasta entonces.

Esas novedades, una vez más, se habían manifestado antes en las artes aplicadas, y concretamente en los esmaltes *champlevé* que había realizado Nicolás de Verdún sobre el púlpito del monasterio agustino de Klosterneuburg, cerca de Viena, en 1181. Este personaje, cuyo nombre se recoge en una inscripción votiva a la Virgen del comitente de la obra, el prior Wernher, fue el máximo exponente de la escuela de orfebres del Mosa en el quicio entre los siglos XII y XIII. En esta obra realizó un gran ciclo tipológico en el que se confrontaban historias del Antiguo y del Nuevo Testamento, comparándose de hecho tres escenas en cada ocasión, puesto que a cada episodio de los Evangelios (*sub Gratia*), situado en el centro, le corresponde uno anterior a la instauración de la ley de Moisés (*ante Legem*), arriba, y otro del período posterior (*sub Lege*), abajo. Como consecuencia, nada menos que cuarenta y cinco escenas son representadas en placas de esmalte que debían ornar los laterales del púlpito, aunque en 1329, después de los daños sufridos tras un incendio, se decidió montarlas en forma de tríptico móvil. La energía de las figuras y el movimiento casi violento que agita los paños suponían una ruptura con la tradición anterior, de manera que los historiadores alemanes han llamado a esta tendencia *Muldenfaltenstil* (estilo de pliegues huecos), y han apuntado su relación con las estatuas antiguas, corroborada por ciertas historias que nos hablan de la devoción por estas piezas antiguas que compartía una alta clerecía ilustrada encarnada por ejemplo por el obispo de Winchester Henry de Blois, que compró estatuas romanas durante su visita a Roma entre 1149 y 1151.

Es probable así que Nicolás de Verdún dotara a sus figuras de esa apariencia clásica gracias a las directrices que le marcó alguno de sus primeros clientes. El caso es que, en una escuela de larga tradición como la mosana, él mismo debió traspasar ese nuevo estilo a las obras en tres dimensiones si, como se suele aceptar, fue el autor del cofre-relicario de los Reyes Magos de la catedral de Colonia. En esta pieza, de hacia 1200-1210, las figuras de profetas y patriarcas, abajo, y de apóstoles arriba, que aparecen cobijadas por arquillos, son ya auténticas

esculturas de bulto redondo, pero los rasgos son tan parecidos a los esmaltes de Klosterneuburg que parece como si éstos hubieran adquirido volumen, lo que vemos también en otras obras atribuidas al mismo autor, como el relicario de la Virgen de la catedral de Tournai.

La traslación de ese estilo a la gran escultura de las portadas tuvo sin duda un jalón importante en las de los pies de Notre-Dame de París, construidas hacia 1215, especialmente en las series de vicios y virtudes que aparecen, de forma innovadora, en el zócalo de la puerta central, debajo de las figuras de los apóstoles. Allí las personificaciones de las virtudes sentadas, sosteniendo un disco con su atributo simbólico, recuerdan inevitablemente a las de cobre dorado de los relicarios del artista de Verdún, y la copia que hizo de una de ellas, representando a la Humildad, Villard de Honnecourt en su famoso cuaderno, en cuyas páginas abundan estas figuras de ropajes ahuecados, aún refuerza más ese evidente vínculo.

Más tarde se tallarían los tímpanos, donde diversos equipos de escultores debieron trabajar al mismo tiempo, o en un lapso relativamente breve, aunque las sucesivas reconstrucciones que ha padecido este edificio generan aún numerosas interrogantes. Su programa iconográfico presenta novedades importantes, aunque el tema siga siendo el Juicio Final, y esas novedades tienden a dar un paso más en el discurso «optimista» de la Redención y en la importancia concedida a la Pasión de Cristo, porque aquí la Virgen –coronada– y san Juan Evangelista, ya no aparecen sentados, sino arrodillados a los pies del Salvador, de quien los separan dos ángeles con los instrumentos de la Pasión más evidentes que nunca –uno porta una gran cruz y el otro los clavos y la lanza de Longinos–. Los pies de Cristo descansan sobre una representación de la Jerusalén Celestial bajo la cual se sitúa el pesaje de las almas y la división de los bienaventurados y los condenados, que un diablo se lleva, atados por la cintura con una cadena, a unas calderas que se sitúan ya en la primera arquivolta. En el dintel dos ángeles trompeteros despiertan a los muertos en una escena demasiado retocada en el siglo XIX, mientras en los arcos los ángeles parecen asomarse para ver la escena. Formalmente las figuras de Cristo y del ángel que sujeta los clavos parecen más avanzadas que el resto, menos planas, y con una airosa superposición de pliegues de tela que parece anunciar la madurez de otras obras parisinas posteriores.

Sin embargo es en Reims donde mejor se puede comprobar la coexistencia de diversos estilos en estatuas vecinas, y la influencia de los rasgos clasicistas de los maestros del Mosa en alguno de aquellos talleres. La catedral de Reims, como ya hemos dicho, era importante porque en ella se coronaban los reyes de Francia, los cuales, por motivos simbólicos, no podían entrar por la puerta de los pies, porque eso significaría que proceden del pueblo. Al contrario: salían por allí, destacando que era la unción del arzobispo de Reims la que marcaba que Dios les había dado autoridad para reinar, de manera que, como espectadores pétreos de la procesión, se esculpieron en la parte interna de la portada numerosas figuras de santos y mártires que recordaban al nuevo rey su compromiso de defender la corona con su vida. En la parte exterior, la población veía salir el cortejo por una portada que era un auténtico arco de triunfo con la coronación de la Virgen en el gablete central, en claro paralelismo con la de los soberanos, y la crucifixión

y la segunda venida de Cristo en los lados. La esencia del mensaje era la misma glorificación de la Iglesia y la dimensión divina de la monarquía francesa, ligada a ella desde el bautismo de Clodoveo por san Remigio.

En el nivel de tierra, la Virgen del parteluz o *trumeau* aparece flanqueada por dos conjuntos de primerísima calidad: la Anunciación y la Visitación en la jamba derecha, y la Presentación en el templo en la izquierda, conjuntos realizados hacia 1230. Todas estas figuras son ya completamente independientes de la columna que tienen detrás, pero en ellas podemos distinguir visiblemente la mano de talleres muy distintos. Se ve especialmente claro en los grupos de las escenas yuxtapuestas de la Anunciación y la Visitación. Las mujeres de este último grupo son monumentales figuras clásicas, amplias y serenas, que marcan el *contraposto* apoyando más peso sobre uno de los pies, y visten unos ropajes repletos de «pliegues huecos» en el más puro estilo del Mosa, que los hacen asemejarse a togas romanas. En cambio las otras estatuas son mucho más estilizadas, verticales y estáticas, aunque con una evidente gracia en el tratamiento de los rostros y en las sonrisas del arcángel o del san José de la Presentación. Algunos autores justificaban estas diferencias por una distinta cronología de los conjuntos, pensando que la Anunciación se podría haber hecho hacia 1240, pero es igualmente probable que los dos talleres trabajaran prácticamente codo con codo.

Este último estilo delicado se relaciona, en todo caso, con obras como la «Virgen Dorada» del parteluz de la portada sur de la catedral de Amiens, ejecutada algo más tarde, hacia 1240, que ofrece igualmente a su Hijo una amplia sonrisa que destaca su carácter humano, mientras que la posición ligeramente avanzada de la pierna izquierda le hace inclinar un poco el tronco hacia la derecha, balanceo que se equilibra con la posición lateral del Niño, como se verá en numerosas Vírgenes góticas posteriores. Sobre todo se advierte en las que se hacían en marfil, aprovechando la curvatura de los colmillos del elefante, como la llamada Virgen de la Sainte-Chapelle, hoy en el Louvre, de la década de 1250, cuyo aspecto adolescente compone una escena especialmente risueña con el Jesús al que ofrece, como nueva Eva, una diminuta manzana.

París recogerá de hecho la antorcha de ese estilo grácil cuando hacia 1240 ocupe una posición de preeminencia artística sin rival en Europa. A su poder intelectual y económico se añadió entonces el patronazgo de Luis IX y de su madre, Blanca de Castilla. Las fábricas de Notre-Dame, de la Sainte-Chapelle o de otras iglesias, concentraron entonces una gran actividad escultórica de la que quedan algunos vestigios interesantes, muchos de ellos hoy en museos, como la presunta estatua del fundador de Saint-Germain-des-Prés, el merovingio Childeberto, que estaría situada en el parteluz del portal del refectorio y que destaca por su elegancia y por el detallismo de sus rasgos faciales. Ese mismo refinamiento se puede ver también en el Adán del crucero sur de Notre-Dame, que originalmente se encontraría junto a una Eva a los pies del redentor. Su delgado cuerpo desnudo marca especialmente la flexión de la cadera y la ligera torsión de la cabeza, que demuestra que el movimiento del cuerpo humano presentaba ya pocos secretos para los escultores de la época.

La difusión de la escultura gótica más allá del Rin comenzó antes incluso, hacia la década de 1220, y uno de los primeros ejemplos lo vemos en una ciudad situada junto a ese río, Estrasburgo, que formaba entonces parte del Sacro Imperio Romano. En la parte sur del transepto de su catedral se sitúan dos puertas coronadas por arcos de medio punto, y por tanto con tímpanos todavía semicirculares, que cobijan escenas de la Coronación de la Virgen, y su muerte. Destaca especialmente esta última, sobre todo por su intensidad dramática, que se ve acentuada por la concentración de los personajes en un espacio reducido, y por las contorsiones de sus figuras en altorrelieve. Los pliegues huecos y los ropajes pesados vuelven a hacer aquí su aparición, sobre todo en las sábanas de la cama y en la figura femenina en primer término, que seguramente es la Magdalena, pero su vivacidad y las frentes fruncidas de los personajes destacan la fuerte personalidad de este artista anónimo.

En las jambas habría originalmente una serie de figuras de apóstoles, que fueron destruidas en 1793, quedando sólo la imagen del rey Salomón en el centro empuñando su espada debajo de un busto de Cristo que sostiene un gran orbe, y sobre todo las estilizadas alegorías de la Iglesia y la Sinagoga en los laterales. La primera coronada y portando una cruz y un cáliz, y la segunda con los ojos vendados, la lanza rota y las tablas de la Ley pendiendo de su mano izquierda, son figuras alargadas pero completamente exentas del marco arquitectónico, de cabeza pequeña y ropas pesadas. Se sabe que el obispo utilizó esta portada en el siglo XIII como sede para su tribunal de justicia, función que estas tres estatuas servirían para remarcar.

Y aún entrando dentro de la catedral se encuentra otra gran obra de la época, el llamado Pilar de los Ángeles, uno de los que sostiene las bóvedas del transepto, compuesto por ocho columnas pegadas en las que se empotran esculturas en tres niveles: debajo los evangelistas, sobre ménsulas que contienen sus símbolos; en el centro cuatro ángeles que tocan trompetas; y en el superior Cristo sentado mostrando la herida de su costado y flanqueado por tres ángeles que sostienen los instrumentos de la Pasión. Su mensaje vuelve a ser redencionista, ya que además no hay ninguna referencia a los condenados, y las figuras se alargan para adaptarse al espacio que deben ocupar, volviéndose Cristo para mirar hacia los que llegan por la puerta principal.

El carácter dramático y patético se convirtió, en todo caso, en una constante de las artes figurativas alemanas, y las estatuas de la catedral de Bamberg representan un paso más en esa dirección. La catedral de San Pedro y San Jorge de esta población del norte de Baviera había sido fundada por el emperador Enrique II y su esposa Cunegunda en 1012. Ambos fueron más tarde canonizados y sus reliquias se conservaron en la catedral, lo que la convirtió en un protectorado del Papa, concentró en ella el mecenazgo de buena parte de la nobleza germánica, y permitió la contratación de importantes talleres artísticos, algunos venidos desde Francia. Sobre un templo románico, hacia 1220, un taller seguramente local realizó las esculturas del tímpano de una de las puertas situada junto a la cabecera, la llamada *Gnadenpforte*, dedicada a la Virgen, y poco más tarde, hacia 1225, entraron en el interior de la catedral para realizar el cancel del coro oriental. En

los muros que lo cierran situaron doce profetas y los doce apóstoles, todos ellos por parejas bajo arcadas lobuladas. Se trata de figuras especialmente gesticulantes que parecen mantener una animada conversación, cuando no una disputa, a cuyo acaloramiento parecen contribuir sus ropajes arremolinados, especialmente los de la cara norte.

Después, hacia 1230, se ejecutó la puerta principal del lado norte, la llamada Puerta de los Príncipes (*Fürstenportal*), cuyo tímpano se dedica al Juicio Final, situando de forma poco convencional a los apóstoles en las jambas, erguidos sobre los hombros de los profetas, simbolizando que la Antigua Ley ha sido superada por la Nueva, pero también reconociendo su gran deuda con ella. En el centro del tímpano semicircular se sitúa Cristo sentado entre los elegidos y los condenados, mucho más implicado en el drama que le circunda que en ninguna portada francesa. El grupo de los condenados es especialmente expresivo, formado por cinco figuras entre las que se puede distinguir un rey que intenta en vano conjurar al diablo con el gesto de sus dedos, un obispo, un usurero con su bolsa repleta de monedas, y un musulmán tocado con un gorro cónico. Sus rostros contraídos como máscaras revelan su desesperación al ser arrastrados por el diablo con su cadena. Al otro lado unos ángeles con los instrumentos de la Pasión llevan de la mano a un rey –quizá el emperador Enrique– a presencia del Salvador, mientras tres almas muestran una sonrisa beatífica que da relieve a sus pómulos. En la zona baja la Virgen y san Juan, en este caso el Bautista, hacen una gran genuflexión a los lados de una esquemática representación de la resurrección de la carne.

Más tarde, hacia 1233-1234, un segundo taller llegaría a Bamberg, seguramente desde Reims. Eso explicaría la apariencia de la Virgen del grupo de la Anunciación que se colocó entonces en el coro interior, tan similar a la de la Visitación de Reims. No sabemos si esa era su ubicación original, como tampoco la del famoso Jinete de Bamberg, sobre uno de los pilares del coro oriental. Eso ha hecho que se dieron distintas identificaciones para este personaje, desde diversos emperadores a san Jorge o uno de los Reyes Magos, pasando por Constantino el Grande o san Esteban de Hungría. Sea quien sea parece dar forma escultórica a la caballería cristiana, y constituye en sí mismo una proeza técnica, por sus dimensiones y por estar construido con siete piezas de arenisca diferentes, cuyas junturas aún son visibles.

La influencia de este segundo taller de Bamberg se dejó notar en otras ciudades, como Magdeburgo, donde se conserva otro monumento ecuestre, el Jinete de Magdeburgo, que se completa con dos figuras femeninas, y que en este caso es una estatua completamente exenta, el primer ejemplo de este género conservado desde la famosa estatua de Marco Aurelio de Roma. Se piensa que debe ser el emperador Otón I, fundador del arzobispado, y que las damas que lo acompañan son las personificaciones del poder temporal y el espiritual, reivindicación por tanto de su predominio sobre los papas en un lenguaje directamente relacionado con los antiguos emperadores romanos. Su rostro, con los rizos espirales de su cabellera y su boca carnosa, es lo que más lo aproxima a la obra de Bamberg, y esos rasgos los volvemos a ver en las Vírgenes Prudentes y las Necias –cinco

de cada– que hoy aparecen en el hastial norte o puerta del Paraíso, aunque son figuras completamente exentas claramente anteriores al pórtico en el que están colocadas. Destacan sobre todo por la habilidad del artista para expresar los sentimientos, de alegría o desolación, que las embargan, hasta el punto de que parecen más jóvenes de la época que adustas figuras alegóricas.

Y el mismo aire naturalista, lejano ya a la idealización francesa, lo encontramos en Naumburgo, en la galería de estatuas de los fundadores de la catedral que el obispo Dietrich situó sobre los muros interiores del coro occidental, en 1249. Se trata de doce personajes (ocho hombres y cuatro mujeres) de dos siglos antes, por lo que no se puede hablar propiamente de retratos, pero aparecen vestidos a la moda del Doscientos, y aquí la idealización ha desaparecido para dejar paso a unas figuras individualizadas y vivas, especialmente la pareja formada por el margrave Ekkehard II y su esposa Uta, en las que se ha creado un efecto de movimiento detenido, con el hombre, maduro y con papada, que parece juguetear con su manga, mientras su bella y joven mujer se alza el manto como si tuviera frío. El que aún se conserven restos de la policromía acentúa más si cabe el realismo de estas figuras.

Cerrando el coro se erigió un cancel con ocho relieves sobre otros tantos momentos de la Pasión de Cristo, situando en el pórtico de entrada, entre los arcos, la crucifixión con la Virgen y San Juan a los lados, en un conjunto cargado de teatralidad. Al ocupar el Cristo crucificado el parteluz todo el que pasa por el coro tiene que caminar bajo sus brazos extendidos, pasando así a formar parte de esa composición dramática.

En los reinos ibéricos la imitación de la escultura gótica francesa fue más mimética que en el Imperio, hasta el punto de que es frecuente presuponer la participación de maestros de Amiens, Reims o Chartres en una u otra catedral hispánica. Es el caso de la portada del Sarmental, que remata el brazo sur del transepto de la catedral de Burgos, ejecutada hacia 1240. En el tímpano aparece un Cristo en majestad claramente inspirado en el *Beau Dieu* de Amiens. En cambio, el recurso de rodearlo de los evangelistas representados no sólo simbólicamente, sino también trabajando en sus pupitres como si fueran copistas de la época, es una rasgo local que se ha relacionado con el espíritu del pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. También la disposición de las arquivoltas, con los veinticuatro ancianos y los coros angélicos, remite a antecedentes románicos, mientras que en el dintel se disponen los apóstoles sentados, conversando entre ellos, y con las ropas cayendo en capas superpuestas sobre sus rodillas.

La portada norte del transepto, llamada de la Coronería, se construyó probablemente entre 1245 y 1255 y muestra el tipo de Juicio Final que se había elaborado en Chartres, con Cristo alzando sus brazos y la Virgen y san Juan intercediendo por los humanos entre ángeles que portan los instrumentos de la Pasión. La novedad es la presencia de un apostolado en las jambas. Y en él la figura de un san Miguel pesando las almas preside una escena donde un pequeño templete con la puerta abierta sirve de entrada al paraíso, en el que se encuentran ya varios personajes de distintas categorías sociales: nobles, un rey, una reina, que tradicionalmente se han identificado con Fernando III y su esposa Beatriz

de Suabia, un obispo y dos religiosos, uno de ellos con hábito franciscano. A la izquierda, unos demonios arrastran violentamente a los condenados, mientras que la resurrección de los muertos asciende a la arquivolta exterior, dejando las dos interiores a serafines y ángeles con cirios. En general, destaca la preferencia por las estatuas pequeñas y poco esbeltas, frente al alargamiento que caracteriza contemporáneamente al arte francés, lo que hace pensar ya en el protagonismo de maestros locales.

Más tarde se hizo la portada de salida al claustro, obra quizá del mismo taller de la Coronería, hacia la década de 1260, dedicada al bautismo de Cristo, con la paloma del Espíritu Santo en la ojiva del arco y el árbol de Jesé en las arquivoltas. En ella, además, las armas de los reyes de Castilla y León están omnipresentes, ocupando todo el dintel y la parte baja de las jambas, pero sobre todo destacan las figuras laterales, que forman un ángulo recto para adaptarse mejor al muro. Ello le confiere al conjunto de la Anunciación, representado a la izquierda del espectador, una especial sensación de intimidad entre los personajes. Y esta puerta da acceso a un claustro de dos pisos, por la misma necesidad de salvar el desnivel del terreno, que pronto se convirtió en un auténtico panteón aristocrático, lleno de estatuas y de sarcófagos con relieves. Entre todas las esculturas destacan las figuras del rey Alfonso el Sabio y su esposa Violante de Aragón, hija de Jaime I, que aparecen aupadas sobre ménsulas, ofreciendo el hombre a la mujer el anillo de su compromiso matrimonial. Se las ha comparado con las parejas de Naumburg a las que hemos hecho referencia con anterioridad, sobre todo por la precisión de los ropajes, especialmente el femenino, si bien no llegan al naturalismo de la obra alemana.

En la catedral de León se esculpieron hasta seis puertas a lo largo del siglo XIII, aunque su estudio es más difícil por las frecuentes alteraciones que han padecido. La más destacada es la portada central de los pies, realizada en la segunda mitad de la centuria, que repite el esquema de la Coronería de Burgos, pero de una forma más ambiciosa. Su parte más novedosa es sin duda el dintel, representación especialmente «costumbrista» del Juicio Final, con san Miguel en el centro pesando las almas. A la izquierda se encuentra el infierno con dos grandes calderas a las que se lanzan los condenados, y tres grandes bocas de Leviatán que devoran a las almas corruptas. Al otro lado san Pedro da la bienvenida a los elegidos que han de atravesar las puertas del Paraíso, pero las figuras parecen no tener mucha prisa por entrar, y hablan entre ellos, escuchan a unos ángeles que tocan el órgano, y componen una escena que más que una imagen celestial parece un animado día de mercado en la ciudad. Por debajo, en el mainel, se encuentra la delicada Virgen Blanca, coronada como una reina y esbozando una leve sonrisa, mientras el Niño, con la manzana de la nueva Eva en su izquierda, bendice a los que entran al templo.

En la otra gran fábrica castellana, la de Toledo, encontramos también una importante portada de finales del Doscientos, la llamada puerta del Reloj, en el acceso norte del transepto, donde se puede decir que el deseo de narrar con imágenes alcanza uno de sus puntos culminantes. Han desaparecido así las grandes figuras del tímpano y las han sustituido cuatro frisos superpuestos que cuentan con

detalle la vida de María, desde la infancia de Jesús hasta la Dormición, siguiendo un recorrido en zig-zag que se ha comparado con las obras coetáneas de marfil, las cuales constituyeron probablemente su fuente de inspiración.

Los talleres que participaron en estas portadas monumentales recibieron también numerosos encargos en el campo de la escultura funeraria, una moda importada también de Francia y que inundó de yacentes los claustros de catedrales y monasterios. La mayoría de ellos, colocados en el interior de arcosolios, es decir, de arcos avanzados a la pared que cobijaban el sarcófago, completaban a la plácida figura del difunto con motivos y escenas que acabaron estereotipándose, como el perro a los pies del yacente, símbolo de la fidelidad feudal o conyugal, los leones sujetando la tumba, como símbolo de Cristo-León de Judá, y escenas del sepelio, de plañideras y de la ascensión del alma a los cielos, un figurita desnuda que es llevada por dos ángeles dentro de una especie de sábana. A menudo, en el tímpano del arcosolio se colocaba también un Calvario. Todo ello lo vemos en algunos ejemplos del monasterio de Las Huelgas, en Burgos, sin duda el panteón más importante, donde hay sepulturas destacadas como la Alfonso VIII, la de Leonor de Plantagenet o la del infante don Fernando de la Cerda, que conserva la policromía en los motivos heráldicos del sepulcro.

También en Inglaterra la escultura funeraria ocupó un lugar destacado, con obras como la efigie del rey Juan sin Tierra en Worcester, realizada con mármol negro de Purbeck pero tan pulida que ofrece una apariencia casi metálica, y sobre todo con las figuras yacentes de Enrique III y Leonor de Provenza que fundió en bronce para la abadía de Westminster un taller encabezado por el maestro William Torel a finales del siglo XIII. Fueron las primeras esculturas de fundición de gran tamaño que se realizaron en las Islas, ejecutadas por un personaje que formaba parte de una saga de orfebres locales.

En cambio, los grandes conjuntos escultóricos no abundan tanto en Inglaterra. El tipo de fachada-pantalla propio de la arquitectura local, donde las figuras aparecen separadas, y encuadradas en nichos independientes, no favorece la formación de escenas. Algunas de esas estatuas, como las de la catedral de Wells, donde hay más de trescientas, alcanzan una calidad equiparable a la de los modelos franceses a los que imitan, en este caso el de Chartres.

2.5 La línea y el color: de la miniatura a la vidriera

En las otras artes figurativas, las desarrolladas en sólo dos dimensiones, el vaciado de los muros en las iglesias góticas, y su sustitución por grandes superficies de vidrio coloreado comenzaron precisamente cuando la pintura mural románica estaba alcanzando las más altas cotas de perfección. Esto supuso, en las regiones donde se impuso tempranamente la estética gótica, un retroceso en este arte, pero no su desaparición, porque algunas partes del edificio continuaron recibiendo decoración pintada, como las aulas capitulares, ciertas capillas o los monumentos funerarios. Además, hay que tener en cuenta que la desmaterialización del muro no fue tan acusada en el resto del continente como en el norte de

Francia, y que surgió también una importante demanda de programas profanos para residencias nobiliarias, burgesas o del alto clero, como las que vemos en la torre de Longthorpe (Inglaterra), en la Tour Ferrande de Pernes (Provenza, Francia), o en el castillo de Alcañiz en Aragón, entre otras.

La vidriera, no obstante, se convirtió en una de las principales expresiones de la plástica gótica. En los rosetones y en las ventanas de claristorios y triforios se comenzaron a desarrollar programas iconográficos de gran complejidad, como las glorificaciones de la Virgen y de Cristo de los hastiales de Chartres, o los ciclos del Antiguo Testamento de la Sainte-Chapelle. Más tarde, la influencia francesa se hará patente en otras grandes obras del continente, como los ventanales de las catedrales de Caterbury o León.

La vidriera imponía ciertas limitaciones a los artistas, como la utilización de colores planos aplicados a superficies perfectamente delimitadas por los emplomados, o la tendencia a las formas geométricas, a pesar de que con el paso del tiempo los maestros vidrieros consiguieron tal dominio de su arte que les permitió matizar los colores y aplicar ciertas sombras con la técnica de la grisalla. Todo ello ejerció una evidente influencia en la pintura sobre otros soportes, lo que no es extraño si tenemos en cuenta que los cartones de los vitrales eran diseñados por pintores. El hecho es que, por ejemplo en la miniatura, encontraremos a menudo durante el siglo XIII escenas enmarcadas por formas geométricas o lobuladas, y composiciones concéntricas claramente inspiradas en los rosetones.

Pero, sobre todo, la vidriera contribuyó a reforzar el predominio de la línea bien marcada que, por otra parte, ya caracterizaba a la pintura mural románica. El primer estilo formal de gótico en pintura se distingue, por tanto, por dibujar las figuras con contornos muy precisos y rellenarlas después con colores planos y brillantes. No existe apenas preocupación por el volumen o la profundidad, ni un análisis naturalista de la luz, que procede únicamente de los fondos dorados, cuyo carácter simbólico es similar al de las vidrieras. Por eso a la hora de «etiquetar» este estilo se habla de «gótico lineal», aunque a algunos historiadores les parece un apelativo un tanto reduccionista, y prefieren otros meramente cronológicos, como «protogótico», además de la ya desestimada nomenclatura de «francogótico», que aludía a un origen geográfico que no fue en realidad tan importante.

Frente a la pintura románica, por tanto, la evolución formal no fue demasiado acusada en un principio. Las novedades comenzaron más bien en el tipo de personajes representados: interesaban más ahora las personas que los seres sobrenaturales, y ello se tradujo en una predilección por la vida y milagros de los santos y la Virgen, y por los aspectos más humanos de Jesús, expresando la alegría de la Navidad o los padecimientos de la Pasión, más que por los temas apocalípticos, que tampoco desaparecieron del todo. Las figuras dejaron poco a poco de situarse en un espacio trascendente, y comenzaron a ofrecer ciertas coordenadas espaciales, representando edificios, muebles, árboles, etc. Las escenas se volvieron también más narrativas, incluso anecdóticas, tratando de actualizar las historias sagradas, y dándoles la apariencia de la cotidianidad para que fueran más fácilmente entendidas. Tampoco debemos olvidar que la pintura histórica

comenzó también entonces a tener cabida en los salones de los palacios, buena muestra de que el símbolo comenzaba a dejar paso a la narración.

Estos nuevos temas se desarrollaron sobre superficies muy distintas, porque los artistas solían dominar diversas técnicas, desde los murales a la miniatura o la pintura sobre tabla, de manera que las formas evolucionaron acompasadamente en los distintos campos de las artes del color. Por una parte, se produjeron importantes novedades en el formato de las obras, especialmente la progresiva sustitución de los antipendios o frontales de altar de tradición románica, por los retablos, así llamados porque se disponían *retro tabulam*, es decir, detrás de la mesa del altar, a donde miraba ahora el sacerdote como portavoz de la feligresía ante Dios. Este proceso duró varios siglos, hasta imponerse definitivamente a lo largo del siglo XIV, y vino a sustituir, con sus grandes superficies de madera compartimentadas en escenas, a los antiguos murales de los ábsides.

También la producción y el consumo de libros cambiaron radicalmente durante este período. La expansión de la cultura y la progresiva alfabetización de los laicos hizo crecer el número de potenciales clientes, y nacieron también géneros de la literatura religiosa no destinados a la liturgia, sino a la lectura, la plegaria y la reflexión individual, como algunos salterios privados, los breviarios y más tarde los libros de horas, volúmenes «personalizados» en función de las devociones de sus propietarios, sobre todo nobles, y que solían contener los rezos apropiados para cada hora litúrgica del día (de ahí su nombre) más oficios de muertos y la letanía de los santos. Este incremento de la demanda hizo posible que, junto con los tradicionales *scriptoria* monásticos o catedralicios, comenzaran a surgir talleres independientes de confección e ilustración de libros que trabajaban por encargo en las grandes ciudades.

París fue el primer gran centro de producción urbana de códices iluminados, tanto por la efervescencia intelectual que generaba su universidad como por la presencia de la refinada corte de los reyes de Francia. Para los estudiantes se difundió una forma de estandarización de la producción libraria, que fue el sistema de las *pecia*, con el cual cada volumen se dividía en cuadernillos que realizaban al mismo tiempo diversos escribanos y luego se encuadernaban conjuntamente, reduciendo de forma considerable el tiempo necesario para copiar e ilustrar un libro. Pero entre los libros de lujo cabe destacar que en la primera mitad del siglo XIII se difundieron en París los salterios devocionales, en los que se unían las influencias bizantinas con la tradición de los dos lados del canal de la Mancha. Entre los más antiguos, de hacia 1195, el Salterio de la reina Ingeborg, segunda esposa del rey Felipe Augusto, destaca por sus grandes ilustraciones a toda página, pintadas con colores llamativos y fondos de oro, y aplicando toques de blanco y negro a los pliegues de la ropa que hacen recordar a la escultura de Reims. Posteriormente, hacia 1235, se ilustró otro salterio para la reina regente Blanca de Castilla, viuda de Luis VIII, hoy en la Biblioteca del Arsenal de París, algunas de cuyas escenas se disponen en el interior de grandes medallones circulares entrelazados que imitan a las vidrieras, con ricos fondos dorados que evocan también su luz. El hijo de Blanca, Luis IX el Santo, rey piadoso por excelencia y personaje clave del siglo XIII francés, acumuló una importante colección de libros

religiosos, entre ellos una Biblia que hoy se encuentra en la catedral de Toledo, y que compone las escenas también en el interior de medallones, y un salterio, de la Biblioteca Nacional de Francia, con pormenorizadas narraciones del Antiguo Testamento que aparecen enmarcadas en decoraciones arquitectónicas que representan la última vanguardia gótica.

Más detallista aún es la llamada Biblia Maciejowski, por el nombre de un cardenal polaco que la poseyó en el siglo XVII, también conocida como Biblia de los Cruzados, de la Pierpont Morgan Library de Nueva York. Realizada en París hacia 1250, destaca en ella la expresividad de los gestos de las figuras, dentro de un programa que actualiza las figuras, convirtiendo a los guerreros del rey David en cruzados de san Luis. Más tarde, hacia finales del siglo XIII, encontramos ya una personalidad destacada al frente de un importante taller en París, el llamado maestro Honoré, autor del Breviario de Felipe el Hermoso de Francia, y de la *Somme le Roy*, una obra de contenido didáctico y alegórico. Honoré representa una apuesta por una mayor naturalismo basado en la expresividad de las manchas de color frente al predominio incontestable de la línea. Sus colores, de hecho, se matizan, y sirven para dar vida a sus delicados personajes. En cambio, contemporáneamente la pintura mural francesa la encontramos en centros lejos de París, como la catedral de Clermont-Ferrand, o la ya citada Tour Ferrande de Pernes, en la Provenza, donde se representan las victorias de Carlos de Anjou, conquistador de Sicilia.

En Inglaterra los contactos con Francia fueron constantes, pero aquí los libros tuvieron una difusión más amplia, alimentada tanto por los centros monásticos, como el de Saint-Albans, como por los urbanos. La figura más destacada del siglo XIII es de hecho un monje, Matthew Paris, que además de ser el cronista y consejero del rey Enrique III fue un destacado miniaturista con un estilo muy personal, que marca los contornos y aplica ligeros toques de color que modelan las figuras. Según parece, él mismo ilustraba sus crónicas, como la *Chronica Majora*, donde además de mostrar su admiración por el emperador alemán Federico II se autorretrata a los pies de la Virgen, la *Chronica Minora* y la *Historia Anglorum*.

También en Inglaterra se iluminaron importantes salterios, como el de Robert de Lisle, escrito en parte en francés, el de Amesbury o, ya a principios del siglo XIV, el de la reina Mary, con 223 escenas del Antiguo Testamento influidas por las del Salterio de San Luis, pero que se preocupan más por el volumen y la expresión. También en esta obra, como en muchas otras de la miniatura británica, son importantes los *marginalia*, o escenas secundarias que se desarrollan en los márgenes de las páginas, y donde la imaginación y la crítica mordaz de los artistas se desbordan.

En cuanto a la pintura mural, los documentos constatan abundantes encargos de carácter civil, que actualmente no se conservan. Sólo unas copias del siglo XIX permiten conocer el aspecto de las pinturas que ornaban la cámara real del palacio de Westminster, que representan la coronación de san Eduardo. Entre los murales religiosos destaca la Virgen del palacio episcopal de Chichester, de estilo muy caligráfico. También la pintura sobre tabla debió ser muy importante, y se caracteriza por los fondos cuadriculados con motivos heráldicos, y los medallones

lobulados que rodean las escenas, rasgos ambos derivados de la miniatura, y por unas figuras que van progresivamente haciéndose más alargadas y sinuosas, con la ropa más ceñida al cuerpo y unas posturas que llegarán al amaneramiento. El frontal de Ulvik, hoy en Noruega, se halla en el quicio entre el románico y el gótico, mientras que el retablo de la Crucifixión, de San Pedro y San Pablo de Thornham Parva (Suffolk), el San Pedro de Winchester y el retablo de la Virgen del Museé de Cluny de París pertenecen ya a principios del siglo XIV.

En Alemania durante el siglo XIII persistieron con fuerza las influencias bizantinas, patentes, por ejemplo, en el misal de Weingarten. Hacia mediados de la centuria se impuso un estilo caracterizado por los pliegues angulosos y puntiagudos, que tienen en el Evangeliario de Goslar su mejor exponente. Más tarde las formas elegantes de París acabarían desplazando a este peculiar estilo local, pero a principios ya del siglo XIV encontramos otra obra peculiar, el Códice Manesse, de la Universidad de Heidelberg, un libro que contiene composiciones de los trovadores alemanes, los llamados *minnesänger*, y que incorpora numerosas escenas cortesanas, algunas plenas de mensajes eróticos más o menos subliminales, además de hacer un abundante uso de la heráldica.

En la Península Ibérica la creación de un *scriptorium* real por parte de Alfonso X el Sabio de Castilla y León permitió la confección de una serie de obras de primera calidad. Destacan las Cantigas compuestas por el mismo rey en gallego para honrar a la Virgen. Los milagros marianos son aquí ilustrados a través de viñetas con un extraordinario sentido narrativo, cercano al cómic, que nos ofrece un sugestivo repertorio de la vida cotidiana en el siglo XIII. Se conservan cuatro copias ilustradas en diferente medida, que componen uno de los esfuerzos por comunicar con imágenes más originales e importantes de toda la Edad Media. Pero el taller real se dedicó también a ilustrar obras de carácter profano, como el Lapidario, el Libro de Ajedrez, dados et tablas, la General e Grande Estoria o diversos tratados de astronomía.

La pintura sobre tabla evolucionó, especialmente en Cataluña, también hacia obras más narrativas y detalladas, como el frontal de Soriguerola, pero la mayor parte de las pinturas conservadas de este período son todavía murales, como los de la capilla de San Martín o del Aceite de la catedral vieja de Salamanca, obra de Antón Sánchez de Segovia datada, no sin reticencias, en 1262, lo que las convertiría quizá en las pinturas firmadas más antiguas de Europa. Allí se divide la pared en cuadros, como si de un retablo se tratara, enmarcando figuras de profetas y de los padres de la Virgen, san Joaquín y santa Ana, representados con colores matizados, formas dinámicas y ciertas influencias islámicas. A finales del siglo se decoran también en Barcelona diversos palacios, como el Caldes-Aguilar o el mismo salón del Tinell del Palacio Real de Barcelona, con escenas bélicas que cuentan la conquista de Mallorca, como una forma de reivindicar la reintegración de las islas a la Corona de Aragón y de destacar las gestas del ya mítico antepasado Jaime I.

Los rasgos lineales de la pintura mural perduraron en la Península hasta bien entrado el siglo XIV, y así obras como las pinturas del refectorio de la Pía Almoina de Lleida, auténtica instantánea de las escenas que se desarrollaban en

aquel comedor de caridad, o las de la catedral de Pamplona, firmadas por Juan Oliver, buen conocedor de la miniatura inglesa y que había trabajado en Aviñón, son aún en esencia obras protogóticas. Como lo son también los escasos restos de pintura de finales del siglo XIII o principios del XIV halladas en Valencia, y muestra de la actividad ambulante de algún taller pirenaico, como los murales del reconditorio de la catedral, relacionadas con la llegada de una supuesta espina de la corona de Cristo, o las de una de las capillas laterales del templo de Sant Joan de l'Hospital, ambas de la misma mano y que destacan tanto por su refinamiento técnico como por su complejidad iconográfica.

3. *El modelo italiano y mediterráneo*

El gótico, lo hemos visto, es un estilo de procedencia y características nórdicas, que desde la cuenca de París se difundió con rapidez por casi toda Europa. Sin embargo, las peculiaridades del área meridional del continente, y muy especialmente de Italia, que se habían manifestado ya en períodos anteriores, hicieron que la llegada de este nuevo arte a orillas del Mediterráneo se viera amortiguada por el peso de la herencia clásica y de los contactos con Bizancio y con el mundo islámico. Hasta tal punto el gótico que observamos al sur de los Alpes es distinto, a pesar de que los contactos fueron constantes, que habitualmente los historiadores tienden a distinguir un segundo modelo italiano, con una fuerte personalidad a partir de la compleja situación de la península, y que irradiará sus influencias con fuerza hacia la Corona de Aragón, el sur de Francia y en ciertas ocasiones bastante más lejos, a las colonias venecianas del Mediterráneo oriental o a los reinos eslavos.

3.1 Una arquitectura para la predicación

Ya en los edificios italianos observamos cómo ejercen de contrapeso a las novedades parisinas la pervivencia de un románico de fuerte impronta clásica y los ecos de Bizancio, especialmente después del saqueo de Constantinopla por los cruzados en 1204, que inundaron el mercado de las ciudades transalpinas de obras de arte y reliquias venidas de Oriente. Además, la arribada de las formas góticas francesas tiene en este caso mucha relación con la difusión del Císter, cuyos monjes juegan un papel mucho más innovador que en otras regiones del continente. Así, los arquitectos enviados por Claraval construyeron la abadía de Fossanova, consagrada en 1208, que delimitó por primera vez sus tramos con arcos apuntados, y la de Casamari, de 1217, que ya dispuso de bóvedas de crucería.

Sin embargo, más importante incluso que el cisterciense fue el influjo en Italia de las nuevas órdenes mendicantes, especialmente franciscanos y dominicos, que hicieron de las grandes urbes un escenario privilegiado de su misión evangélica. La primera gran obra franciscana fue, naturalmente, la basílica-panteón del fundador de la orden, en Asís, comenzada sólo dos años después de su muerte, en 1228, y consagrada en 1253. Se trata de una iglesia doble de planta muy sencilla, con una sola nave de cuatro tramos cuadrados más un transepto y un ábside poligonal. La planta inferior es una especie de cripta, donde se custodian los restos de san Francisco, mientras que la superior, dedicada a las grandes celebraciones de la orden, con sus grandes bóvedas de crucería, no destaca especialmente por su altura, sino por la unidad del espacio y la rotundidad de sus formas macizas, aprovechadas para desarrollar toda la vida y milagros del santo en murales de Giotto y de otros importantes pintores de la época, dañados en parte por el terremoto de 1997.

Antes de 1246 los dominicos comenzaron la obra de su basílica de santa María Novella, en Florencia, con la idea clara de adaptar las potencialidades del gótico a las necesidades de las órdenes mendicantes. En planta siguieron el modelo de iglesia cisterciense, diseñando una iglesia de tres naves con un transepto al que se abren cinco capillas en batería rematadas en recto. Pero sobre esta base se introdujeron cambios muy importantes: las crujías cubiertas con bóvedas de crucería se hicieron cuadradas y muy amplias, para reducir así el número de pilares y crear un espacio unitario, con el objeto de que nada distrajera al fiel que acudía a escuchar las prédicas de los frailes de santo Domingo. La nave central es sólo un poco más alta que las laterales, de manera que apenas queda espacio para situar en ese desnivel unos óculos que contribuyen a la mejor iluminación del centro. Así pues, la línea horizontal, al contrario que en el gótico francés, predomina sobre la vertical, y el juego de bandas de colores, derivado del románico, que decora los pilares y los nervios, sirve para acentuar el único dinamismo que interesa: el que tiende hacia el altar.

También los franciscanos tenían sede en Florencia desde que san Francisco fundó allí una pequeña casa entre 1211 y 1212. Sobre ella se construyó posteriormente una iglesia dedicada a la Santa Cruz, que recibió su forma definitiva entre los últimos años del siglo XIII y los primeros del XIV. La Santa Croce es uno de los templos mendicantes más grandes y suntuosos de Italia, y este segundo adjetivo supuso que su edificación generara la respuesta violenta de los miembros más radicales de la orden, que pretendían mantenerse fieles al duro voto de pobreza que había hecho el fundador. Dos de los más insignes representantes de esta corriente, Pietro di Giovanni Olivi y Ubertino da Casale, vivieron incluso en este convento, pero el hecho de que las grandes familias de banqueros florentinos del Trescientos, como los Bardi o los Peruzzi, eligieran la Santa Croce para construir sus capillas, demuestra que su batalla estaba perdida. La planta no es muy diferente a la de Santa María Novella, pero tiene diez capillas, en vez de cuatro, a los lados del coro, un ábside pentagonal como el de Asís, y la cabecera elevada sorbe unas gradas. El techo de las naves es triangular, de madera, en parte por la tradición de las basílicas paleocristianas y en parte como un último símbolo de

la modestia franciscana. Los arcos formeros, apuntados, son anchos y se alzan sobre pilares octogonales bastante esbeltos, que evitan las formas redondeadas de las columnas, demasiado «femeninas» y sensuales para los austeros frailes. La ligereza de la estructura y la casi nula ornamentación, limitada a unas pilastras de sección cuadrada, aumentan la sensación de claridad de todo el espacio, que empuja al espectador hacia los ábsides del fondo, los únicos espacios cubiertos con bóvedas.

En otras regiones de Italia las iglesias mendicantes siguieron modelos diferentes, como es el caso de San Francesco de Bolonia, construida entre 1236 y 1256 con los tradicionales ladrillos de la región de la Emilia, pero siguiendo formas más francesas, como las bóvedas sexpartitas y la cabecera con girola. En la misma Bolonia está enterrado santo Domingo de Guzmán, en la basílica de San Domenico, muy alterada durante el Renacimiento, pero que aún conserva una fachada de 1240 con remate triangular siguiendo la tradición románica local. En Padua la basílica-mausoleo de San Antonio, el segundo gran santo franciscano, obra ya de principios del siglo XIV, presenta también una de estas fachadas-pantalla triangulares, tras la cual encontramos una iglesia con cúpulas inspirada en la vecina San Marcos de Venecia.

La influencia de las órdenes mendicantes en las catedrales italianas es bastante evidente en obras como Santa María del Fiore de Florencia, para cuyo trazado el arquitecto y escultor Arnolfo di Cambio se inspiró claramente en Santa María Novella, cuando comenzaron las obras en 1296. Para la catedral de Siena se tomó como ejemplo la cercana iglesia cisterciense de San Galgano, intentando construir una obra de enormes dimensiones que no imitaba en absoluto a las catedrales francesas. El resultado final no fue tan inmenso como se había planeado, puesto que en principio se pensó convertir la actual catedral en el transepto de un aún más grande *Duomo Nuovo*, parte de cuyas paredes y una fachada (*Il Facciatone*) aún subsisten, entre otras cosas por los desastrosos efectos de la Peste Negra. Con todo, se trata de una construcción grandiosa, de tres naves con crucero hexagonal sobre el que se alza una cúpula sobre trompas. La utilización del arco de medio punto en el intercolumnio y la bicromía de todo el edificio repleto de bandas horizontales de mármol blanco y negro, alejan a esta catedral de los modelos franceses, pero le otorgan una gran unidad. Su fachada, comenzada en 1284 por Giovanni Pisano, marcó también un estilo propio. El piso bajo la ocupan tres portadas coronadas con arcos de medio punto enmarcadas en gabletes triangulares, mientras que el piso alto muestra en el centro un gran óculo y a los lados galerías de arquillos, rematado todo por tres frontones, el central claramente destacado. Los tímpanos y las superficies murales están decorados con mosaicos y el único acento ascensional lo aportan las estatuas que coronan los frontones y los contrafuertes, los gabletes, y unas pequeñas torres laterales. En Orvieto, durante los primeros años del siglo XIV, Lorenzo Maitani realizó una fachada muy parecida, si acaso aún más recargada de detalles, con un óculo más pequeño y con un mayor empuje vertical por la presencia de pilares que ascienden sin interrupción delimitando las tres calles, gabletes más apuntados y arcos ojivales en las portadas laterales.

También se desarrolló en Italia una importante arquitectura civil que continuaba las tradiciones del siglo XII, aplicándolas ahora a los palacios de las nuevas instituciones comunales, como el *podestà*, el *capitano del popolo* o los *priori*. Normalmente eran edificios cúbicos, con estructura casi militar, como el palacio del Bargello de Florencia, pero que a veces abrían logias de arcos en la parte inferior para reuniones o actos públicos, como en el Palazzo Comunale de Piacenza, la Loggia dei Militi de Cremona o los palacios del Capitano del Popolo de Orvieto y Todi. En los últimos años del siglo XIII Florencia y Siena, las dos grandes comunas rivales de la Toscana, competirán también por tener el palacio más espectacular y comenzarán respectivamente el Palazzo Vecchio y el Comunale, cuyas elevadas torres querían alzarse sobre las de los bandos nobiliarios que desangraban las ciudades en luchas internas.

Las ideas de cistercienses y mendicantes cristalizaron también en formas arquitectónicas cercanas a las italianas en todo el arco noroccidental del Mediterráneo, formas más austeras, menos desmaterializadas que las del norte, que aún valoraban el papel del muro, los robustos contrafuertes y las líneas horizontales, en tanto tenían la virtud de dotar de unidad al espacio. Por eso los especialistas hablan de un «gótico mediterráneo» que se expresó también con rotundidad a ambos lados de los Pirineos, en Occitania y en la Corona de Aragón.

En el país de Oc la predicación fue especialmente importante en el contexto de la llamada «cruzada anti-albigense», masacre perpetrada por la monarquía francesa para ampliar sus dominios bajo el pretexto de lucha contra el catarismo, y la arquitectura retiene especialmente esas huellas. Así la catedral de Saint-Cécile de Albi, comenzada en 1277, se concibió como una iglesia *ad aula*, es decir, de una sola nave con capillas entre los contrafuertes. En cambio exteriormente sus contrafuertes cilíndricos le confieren un inequívoco aspecto de fortaleza, gesto de poder de una Iglesia que se alzaba triunfante en la ciudad de los cátaros.

Y hemos de recordar que la orden dominica había sido creada precisamente para luchar contra el catarismo en la vecina ciudad de Toulouse, donde se reunía anualmente su capítulo general. Así la iglesia de los Jacobinos de esta urbe –«jacobinos» es el nombre que se daba en Francia a los dominicos porque su lugar de reunión en París estaba cerca de la iglesia de Saint-Jacques– tuvo una especial importancia. La obra, iniciada en 1230, y prolongada hasta 1385, año en que recibió las reliquias de santo Tomás de Aquino, es insólita en cuanto dispone dos naves separadas por una fila de pilares cilíndricos de 22 metros de altura. Una de las naves servía para los frailes y la otra para los laicos que asistían a los oficios. Así en la cabecera, sobre el último pilar, la bóveda, al disponer las claves en semicírculo, forma una auténtica «palmera» con sus nervios.

Cataluña, y en general la Corona de Aragón, siguieron este modelo y no el del norte de Francia que había guiado a las grandes fábricas castellanas con anterioridad. Y la elección era lógica, si tenemos en cuenta los fluidos contactos políticos y económicos que mantenía con Occitania e Italia. En el reino estricto de Aragón, la catedral de Tarazona comenzó sus obras hacia 1225, y constituye la obra más importante del primer gótico aragonés, aunque con añadidos mudéjares. Por su parte, la de Huesca se iniciará en 1294. En Cataluña,

las catedrales del siglo XIII, como las de Tarragona y Lleida, son aún básicamente tardorrománicas, aunque las cubiertas y las partes altas se pueden ya considerar góticas. La de Barcelona inició la reconversión de su antigua catedral románica en 1298, siendo el primer maestro de obras del que tenemos noticias Jaume Fabre. El nuevo templo gótico presenta sus tres naves casi a la misma altura, lo que, unido a los finos pilares que las sostienen, le da una apariencia de salón, al que se irían abriendo numerosas capillas entre los contrafuertes, patrocinadas por familias y oficios de la pujante burguesía barcelonesa.

Esta idea de unidad está detrás también de la utilización frecuente de la nave única en la arquitectura gótica catalana. En la capilla real de Santa Àgueda, en el palacio de Barcelona, esta nave se cubre con un techo de madera a dos aguas sobre arcos diafragma. En la iglesia parroquial de Santa María del Pi de la Ciudad Condal en cambio la nave se cubre con amplios tramos de crucería. Y por el contrario, en la iglesia de los armadores, los marineros y los mercaderes, la de Santa María del Mar, el maestro Berenguer de Montagut optó en 1328 por el modelo de tres naves, girola y capillas, imitando por tanto a la catedral. Pero al reducir el número de tramos a solo cuatro, de una anchura de 14 metros, necesitó de pocos pilares, con lo que la visión apenas se ve interrumpida. Montagut trabajó después en la *Seu* de Manresa, donde inventó un sistema por el que los contrafuertes adquieren la forma de arcos diafragma, permitiendo el paso entre ellos como si se tratara de naves.

La catedral de Girona también iba a ser, en principio, parecida a la de Barcelona, cuando en las primeras décadas del siglo XIV le fue encargada su obra a los maestros franceses Henri y Jacques de Faveran, que habían trabajado antes en Narbona. Pero las obras se demoraron y entre 1386 y 1416 la fábrica se sometió al peritaje de los más reconocidos maestros de obras catalanes del momento. Finalmente el obispo Dalmau de Mur, y el cabildo, decidieron en 1417 construir una única bóveda para cubrir toda la anchura del edificio. Se trata de la mayor bóveda del gótico, de 23 metros de anchura por 34 de altura, diseñada por Guillem Bofill, y aunque aún tardaría mucho en completarse, supone el «punto de llegada» en el camino de la búsqueda de la unidad espacial.

También las obras civiles fueron muy importantes en la Barcelona del Trescientos, destacando siempre esa necesidad de grandes espacios cubiertos, como el Salón del Tinell del Palau Reial Major, gran sala de ceremonias construida entre 1359 y 1362 por Guillem Carbonell, quien concibió una nave cerrada por seis arcos diafragma que se abren nada menos que 33 metros y medio, para lo que se inspiró probablemente en los refectorios de los monasterios de Poblet y Santes Creus. Y para el creciente comercio catalán Pedro el Grande dotó a Barcelona de unas nuevas atarazanas, de ocho naves paralelas, donde se podían reparar hasta treinta galeras al mismo tiempo.

Por su parte, Mallorca, que por el testamento de Jaime I se convirtió durante más de sesenta años, entre 1276 y 1349, en la capital de un reino independiente, vivió también un momento de esplendor económico que se reflejó en dos grandes construcciones: la catedral y el castillo de Bellver. La catedral, producto de diversas intervenciones, es un edificio de más de cien metros de largo por casi 40 de ancho y 44 de altura, con tres naves y capillas laterales que acaban en ábsides

rectos escalonados. Como en las iglesias de Barcelona, se dispusieron finos pilares octogonales que delimitan tramos muy grandes, y sobre la capilla mayor se dispuso un gran rosetón que baña con su luz el gran salón que constituye el interior de la catedral. Exteriormente destacan los gruesos contrafuertes, muy juntos entre sí, lo que le proporciona un gran ritmo y un marcado aspecto de fortaleza. Por su parte, el castillo de Bellver fue un encargo del rey Jaime II al maestro de obras Pere Salvà, en los primeros años del siglo XIV. Destaca por su forma circular, con torres a los lados, una de ellas exenta y unida al cuerpo central mediante un puente. Entre sus posibles referencias se encuentran el Castel del Monte del emperador Federico II o el núcleo original del palacio navarro de Olite.

En Valencia la necesidad de nuevos templos para los colonos cristianos se resolvió al principio, en la mayoría de los casos, con pequeñas iglesias con techumbre de madera alzada sobre arcos diafragma, como las que aún subsisten en la Sang de Llíria o Sant Feliu de Xàtiva, entre otras. En cambio la catedral de Valencia, comenzada en 1262 y cuyo primer artífice fue un tal Arnau Vidal, se planteó desde el principio como un edificio de tres naves, anchas y relativamente bajas, siguiendo las pautas del gótico mediterráneo y de los templos mendicantes italianos, más un transepto y una cabecera con girola a la francesa. Tanto la adscripción dominica de algunos de los primeros obispos como las necesidades de predicación en una ciudad cabeza de un país aún mayoritariamente musulmán, explican estas trazas. A finales del siglo XIV se comenzaron ya las obras de un cimborrio octogonal que se alzaría sobre el crucero, y que se concluirá más tarde con dos pisos de grandes ventanas con tracerías, sin duda la parte más etérea de todo el edificio. También en las últimas décadas del Trescientos se alzó el campanario, conocido como el *Miquelet*, que al principio estaba separado del cuerpo de la iglesia, como los de Italia. Y entre las obras civiles, la extensión del recinto amurallado de la ciudad fue la ocasión para construir una puerta monumental frente al puente por el que Valencia se conectaba con la serranía y el norte. La puerta dels Serrans se alzó entre 1391 y 1398 bajo la órdenes de Pere Balaguer, que no dudó en viajar a Cataluña en busca de modelos en los que inspirarse, decidiéndose finalmente por la Porta Reial de Poblet, a partir de la cual, con una mayor escala y más ornamentos, concibió su obra.

3.2 Herencia clásica y naturalismo. La nueva escultura italiana

En el siglo XIII se unieron en la escultura italiana el arte de inspiración clásica que habían desarrollado maestros como Benedetto Antelami, con las novedades que llegaban del norte de Francia. Bajo Federico II Hohenstaufen, el emperador germánico que eligió la Apulia como su nueva casa, instalándose en Castel del Monte en 1220, las tierras del sur de la península comenzaron a revivir la estatuaria de la antigua Roma como una forma de reivindicar los lazos que unían los dos imperios. La reconstrucción de la porta Roma de Capua, o el presunto retrato de Federico que se encuentra en Barletta son buena muestra de esta reivindicación política plasmada en las piedras.

De aquella corte procedía, aunque su nombre pueda hacer pensar en otra cosa, el maestro Nicola Pisano, el primer gran escultor italiano del Doscientos, y desde allí llegó a la Toscana, para trabajar en las grandes ciudades gibelinas de la región: Pisa y Siena. Su primera obra, firmada y datada, es el púlpito del baptisterio de Pisa, de 1260. Los púlpitos se habían extendido por toda Italia para servir de base física a las prédicas de franciscanos y dominicos que, según la literatura de la época, se subían a ellos incluso «con tablas con imágenes y pancartas». Pisano debía por tanto construir y decorar este púlpito de manera que ofreciera un apoyo plástico a los sermones, y lo concibió como un espacio hexagonal alzado sobre columnas, de las que la mitad descansan a su vez sobre estatuas de leones. Encima de las columnas se disponen pequeñas alegorías de las virtudes cardinales, algunas sustituidas por alusiones paganas –la fortaleza, por ejemplo, es representada por una estatua de Hércules–, y junto a ellas aparece también san Juan Bautista, el «precursor», que anuncia el mensaje que se desarrolla en la parte superior, en los cinco paneles rectangulares que sirven de parapeto protector a los predicadores –el sexto lado queda abierto para permitir el acceso al interior. En esos paneles se representan los momentos clave de la vida de Cristo: la Natividad –una escena compleja que incluye también la Anunciación a María y a los pastores– , la Adoración de los Magos, la Presentación en el Templo, la Crucifixión y el Juicio Final. El estilo es tan clásico que es evidente que Pisano se inspiró directamente en obras romanas, como el sarcófago de Fedra e Hipólito, una pieza del siglo II conservada en el vecino Camposanto de Pisa. El hecho es que las figuras son de una gran monumentalidad, con cuerpos amplios, cabezas tratadas con gran detalle, ropas de pliegues angulosos y un gran sentido del espacio y de los distintos planos de profundidad a pesar de la gran cantidad de figuras que, como en los sarcófagos romanos, se mueven en cada panel. No dejan de observarse, sin embargo, influencias francesas, como el Cristo de tres clavos de la escena del Calvario, o las ventanas con tracerías que aparecen en algunos paneles, y el tratamiento de las escenas tiende a reforzar su carácter dramático, introduciendo novedades iconográficas para el ámbito italiano, como la Virgen desmayada a los pies de la cruz, y su inverosímil giro de cintura.

Cinco años más tarde, Nicola Pisano fue contratado por la fábrica de la catedral de Siena para realizar allí otro púlpito parecido. Nicola acudió ya a Siena con su taller, en el que comenzaban a destacar por entonces aprendices como su hijo Giovanni o Arnolfo di Cambio. En Siena siguió un esquema muy parecido al de Pisa, pero aquí el púlpito era octogonal, con lo que tuvo que añadir: la escena de la Matanza de los Inocentes y desdoblar en dos el Juicio Final. Pero sobre todo en el nuevo encargo cambió algo el estilo probablemente para adaptarse al gusto de los sieneses, conocedores del gótico del norte de los Alpes por sus contactos financieros con Francia, y se volvió más dramático y menos monumental, quizá también imitando lagunas tablitas de marfil importadas de París que ya circulaban con frecuencia por los mercados locales. Aún así, algunos paneles presentan todavía evidentes conexiones con obras antiguas, como el de la Matanza de los Inocentes, donde las figuras se amontonan de una forma muy parecida a como lo hacen en algunos sarcófagos romanos con escenas de batallas.

En 1277, Nicola y sus ayudantes recibieron otro importante encargo, de la ciudad de Perugia: una de las primeras fuentes públicas ornamentales de la Italia medieval, la llamada Fontana Maggiore, que conmemoraba la llegada del agua a la parte alta de la ciudad gracias a la construcción de un nuevo acueducto. Sobre una base redonda con cuatro escalones alzaron una gran balsa poligonal de veinticinco caras, cada una con dos relieves separados por columnillas. Los temas presentes son muy variados, desde una representación de los meses a las fábulas de Esopo, animales heráldicos, alegorías de las artes liberales, el mito de Rómulo y Remo, narraciones del Antiguo Testamento, etc. Un denso programa iconográfico que invoca el apoyo divino a la ciudad y que se cree dictado por un intelectual, un tal Fra Bevignate da Cingoli, que aparece en la inscripción fundacional. El programa continúa desarrollándose en el segundo cuerpo de la fuente con veinticuatro figuras, una en cada esquina del polígono, y relieves de personajes de la Perugia de la época –el alcalde o el *capitano del popolo*–, ninfas, etc. En el centro de la bañera superior se añadió posteriormente una columna con una pechina de bronce y un grupo de tres mujeres que sostienen bandejas.

Probablemente ésta fue la última obra de un Nicola sexagenario, que dio ya paso a su hijo Giovanni. Pero el estilo de Giovanni se fue alejando poco a poco del de su padre, predominando en él más la expresividad que llegaba del norte de los Alpes que el clasicismo, lo que se nota incluso en su forma de acabar las figuras, que ya no es tan preciosista, sino más descuidada, buscando de forma intencionada el efecto del *non finito*. Entre sus primeras obras está la decoración de la fachada de la catedral de Siena, con catorce figuras que no se disponían en las jambas como en Francia, sino en el interior de nichos poco profundos a la altura de los lunetos de las portadas. Realizó después diversas obras en madera y marfil siguiendo los modelos franceses, pero superándolos en realismo, como es el caso de la *Madona* del museo de la Opera del Duomo de Pisa, o el Crucificado del Victoria & Albert Museum de Londres. En 1298 contrató el púlpito de Sant'Andrea de Pistoia, donde, al acabar, firmó como «hijo de Nicola y dotado de mayor destreza». El caso es que la obra seguía el modelo creado por el padre en Pisa, pero aparecen algunas novedades, como la figura de Atlas- Adán que sostiene una de las columnas sobre su espalda, o la aparición de sibilas junto a los profetas de las arquivoltas, aparte de la utilización de arcos apuntados en vez de los de medio punto. El modelado de las figuras es extraordinariamente plástico, y los juegos bruscos de luces y sombras, al haber relieves de diferente profundidad, aumentan el dinamismo y la expresión, lo que se ha relacionado con modelos germánicos o quizá con algunas escenas de la columna Trajana. Más tarde, en 1302, Giovanni comenzó el púlpito de la catedral de Pisa, que acabaría en 1311. Aquí quizá los comitentes, deseosos de que imitara directamente la obra de su padre en el baptisterio, le impusieron un estilo más clásico, que se refleja por ejemplo en la alegoría de la Prudencia, prácticamente una «Venus púdica» romana.

El otro discípulo de Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio, quizá por su condición de florentino (Florencia era la ciudad güelfa por excelencia en esta época) tuvo mayor facilidad para trabajar para los papas y sus cardenales. En 1277 está

en Roma trabajando para Carlos de Anjou, rey de Sicilia y brazo armado del papa con el título de «senador». Poco más tarde le fue encargado el monumento funerario del cardenal Guillaume de Braye en la iglesia de San Domenico de Orvieto, muerto en 1282. Se trata de un sepulcro adosado al muro, con un alto basamento decorado con mosaicos incrustados, que sostiene el arca fúnebre con la figura yacente del cardenal, cuyas arrugas le confieren un tono de realismo. En la parte frontal dos diáconos parecen estar a punto de ocultar al difunto con unas cortinas, como símbolo del fin de la vida. Estas pequeñas figuras presentan un estudio detallado del cuerpo y su posición en diagonal subraya su movimiento. En la parte alta, a la izquierda, el cardenal vuelve a aparecer ya en el reino de los cielos, arrodillado ante la Virgen junto a su protector, san Marcos, mientras que al otro lado está el patrón de la iglesia, santo Domingo, que mira hacia arriba a una Virgen atribuida durante mucho tiempo a Arnolfo, pero que hoy se cree que es en realidad una estatua romana –una diosa Roma o Fortuna quizá– reutilizada.

En cambio, en la estatua de san Pedro de la Basílica romana del mismo nombre ocurre lo contrario. Considerada anteriormente como una estatua del siglo V por lo perfecto de su fundición en bronce, hoy se ha comprobado en cambio en el laboratorio que es obra de Arnolfo, un intento de los papas de volver al esplendor clásico que se observa en el gesto mayestático de bendición, en los profundos pliegues de la ropa y en los restos de policromía que se han podido encontrar. También se dedicó Arnolfo a alzar elaborados baldaquinos sobre los altares mayores de las iglesias romanas, como el de San Pablo Extramuros, donde introduce ya claramente las formas góticas francesas al estilo de la Sainte-Chapelle.

A una tercera generación pertenece Tino di Camaino, sienés formado con Giovanni Pisano y que trabajó en la Toscana antes de instalarse definitivamente en la corte de los Anjou de Nápoles en 1323, donde continuó hasta su muerte en 1337. Su obra está relacionada sobre todo con el mundo funerario, y en ella muestra un estilo delicado influido por Francia, a pesar de su tendencia a los rostros amplios y al *non finito*. A la muerte del emperador Enrique VII los gibelinos de Pisa le encargaron un monumento en su honor en el camposanto de la ciudad, en 1315, que incluía una efigie del personaje y diversas figuras dispuestas a su alrededor, de formas macizas y estáticas. En los siguientes años Tino realizó, entre otros, el sepulcro del obispo de Florencia Antonio Orso. Del período napolitano destaca el monumento de María de Valois, que dejó inacabado, pero del que dejó dos cariátides representando a la Caridad y la Fe, que sostienen un baldaquino.

Otro sienés, Lorenzo Maitani, fue el maestro de obras de la catedral de Orvieto, y como tal diseñó su fachada, de la que ya se ha hablado. Allí, los cuatro contrafuertes que flanquean la portada central incorporan relieves de mármol en toda su altura, representando escenas del Génesis, la Pasión de Cristo y el Juicio Final. La mayor originalidad se observa en las expresivas figuras de los condenados, donde la representación del cuerpo humano llegó a cotas de verismo desconocidas hasta entonces: músculos, costillas, venas y tendones se marcan con un detalle que no se había visto desde la Antigüedad y que sólo se consideraba lícito en el Infierno, como muestra de las tentaciones del cuerpo que podía arrastrar hasta allí al alma.

Ya durante el segundo cuarto del siglo XIV Florencia fue reemplazando gradualmente a Siena como gran centro de la creatividad toscana, y el artista que mejor representa este período es Andrea Pisano. A pesar de su apellido, no tiene nada que ver con la famosa dinastía de escultores de la centuria anterior. Andrea era hijo de un notario de Pontedera, en la región de Pisa, y por ello se le aplicó el gentilicio de esta ciudad. Debió formarse como orfebre y su gran obra es de hecho una gran fundición en bronce: las primeras puertas del baptisterio de Florencia, que ejecutó entre 1330 y 1336. El protagonista del programa iconográfico tenía que ser naturalmente san Juan, que además era el patrón de la ciudad y del gremio de mercaderes de tejidos o *Arte di Calimala* que patrocinó la obra, y ésta había de planificarse para que se pudiera leer con las puertas abiertas, como si fuera un libro de bronce. De esta manera, Pisano dividió las puertas en catorce escenas insertas cada una de ellas en unas cartelas con forma de rombo cuadrilobulado que tenían un significado simbólico relacionado con los cuatro elementos, las estaciones del año, etc., y sobre todo le servían para jugar geométricamente con las composiciones del interior. La monumentalidad de los personajes, la contraposición de figuras de frente y de espaldas, el juego de líneas verticales y horizontales, entre otros detalles, le sirvieron así para crear un pequeño universo ordenado dentro de cada escena.

Más tarde, siguiendo el modelo de las puertas, trabajó en los relieves de la base del *campanile* de la catedral de Florencia, de Giotto, donde las escenas se inscriben dentro de hexágonos y representan un vasto programa que incluye desde el Génesis a las artes liberales, los oficios, los planetas, las virtudes y los sacramentos, programa en el que se supone que existió una colaboración directa con el pintor. Junto a Andrea trabajó también durante los años de su formación su hijo, Nino Pisano, y existen obras que probablemente hicieron conjuntamente, como la *Madona* de la Leche de Santa Maria della Spina de Pisa, una de las primeras vírgenes italianas en esta actitud. Después se hizo cargo de la fábrica de la catedral de Orvieto entre 1347 y 1349, y firmó obras en lugares tan lejanos de Florencia como Venecia o Cerdeña. Nino no sólo fue un continuador de su padre, sino que a su herencia le unió un mayor conocimiento de la escultura francesa y de la pintura de Siena, destacando la humanidad de algunas de sus figuras, como el arcángel de la Anunciación de Santa Catalina de Pisa.

Durante la segunda mitad del siglo XIV quizá el artista florentino más destacado fue Andrea di Cione, llamado Orcagna, pintor, escultor y maestro de obras, autor del tabernáculo de Or Sanmichele, el antiguo almacén y mercado del grano de la ciudad, convertido más tarde, en 1359, en capilla de los gremios. Este tabernáculo de mármol toma la forma de un monumental altar con un baldaquino sobre columnillas y relieves de la vida de la Virgen, donde destaca la doble escena de la Dormición y la Asunción, de un gran espíritu narrativo y, digamos, «pictórico».

También en el norte de Italia se desarrollaron importantes escuelas escultóricas, por ejemplo en la Lombardía, donde Giovanni di Balduccio dominó el panorama con sus monumentales sepulcros-relicario, como el de san Pedro Mártir en Sant'Eustorgio de Milán, o el de san Agustín en Sant Pietro in Ciel d'Oro de Pavía. En Venecia Filippo Calendario talló las escenas más brillantes de la fachada del Palacio Ducal, situadas en las esquinas, como el Pecado Original

o la Embriaguez de Noé, con unas figuras que, a pesar de su carácter solemne y de una cierta tendencia a la frontalidad, saben captar las diversas actitudes y estados de ánimo de los personajes. El norte fue también el «hábitat natural» de los primeros monumentos públicos, manifestación del nuevo papel de la fama, que se exponen en las plazas y sobre todo en los camposantos adosados a las iglesias, como es el caso del tabernáculo funerario de Cansignorio della Scala en Verona, o las grandes estatuas ecuestres, inspiradas en la de Marco Aurelio, como la de Cangrande della Scala en la misma ciudad, o la de Bernabò Visconti, obra de Bonino da Campione, en Milán (hoy en el Palazzo Sforzesco).

3.3 La pintura. «*I primi lumi*»

Es, sin embargo, en el campo de la pintura, donde los cambios fueron más radicales, y donde la historiografía posterior ha señalado este período bajomedieval como el inicio de la «modernidad» artística. Aunque todo ello se podría discutir, sí que es cierto que en el paso del siglo XIII al XIV la pintura, sobre todo la desarrollada sobre el muro o sobre tablas de madera, pasó de ser considerada una especie de sucedáneo barato de artes más refinadas, como el mosaico, las incrustaciones en mármol o la iluminación de libros, a convertirse por derecho propio en una especie de «reina de las artes», que recibió una fuerte influencia, no siempre valorada, de los avances en la escultura.

En efecto, a lo largo de la mayor parte del Doscientos, la pintura italiana se hallaba completamente empapada del espíritu decorativo del arte bizantino, que hacía de los valores puramente suntuosos la clave de la valoración de las obras. Era la que se llamó allí la *maniera greca*, encarnada por maestros como el franciscano Jacopo Torriti, capaces de ejecutar con maestría mosaicos, como éste hizo sobre todo en Roma, donde realizó en 1295 el nuevo mosaico del ábside de Santa María la Mayor, aunque el tema, desde luego, la Coronación de la Virgen, era completamente ajeno a la cultura bizantina, como también la actitud de los personajes, menos hierática que en la mayoría de obras orientales.

Por su parte, en la Toscana, desde finales del siglo XII, se popularizó un tipo de crucifijo procesional de grandes dimensiones, con ensanches laterales que permitían el desarrollo allí de escenas narrativas, mientras en los extremos de la cruz se representaba a la Virgen y a san Juan. Su origen está en piezas parecidas de metal esmaltado, pero su gran éxito le llegó de la mano de los franciscanos, que difundieron ampliamente la devoción al Cristo crucificado que se le apareció a su fundador. Mientras los crucificados románicos solían estar vestidos y presentarse aún vivos, con sus amenazantes ojos abiertos, éstos sólo se cubren con el llamado *perizonium* o «paño de pureza», cierran los ojos y comienzan a arquear el cuerpo por el dolor, aunque en Italia suelen mantener siempre un carácter digno y monumental. El mayor difusor de este modelo iconográfico fue Giunta Pisano, autor entre otros del Cristo de la iglesia de san Domenico de Bolonia, de 1254, en el que dejó escrita la siguiente inscripción: «la mano docta de Giunta Pisano me pintó».

También comenzaron a aparecer los retablos. Estas nuevas piezas surgieron como consecuencia de un importante cambio en la liturgia, impuesto a partir del siglo XII, en el que el oficiante pasó de mirar hacia los fieles a darles ahora la espalda, y mirar hacia el altar, de manera que se convertía en una especie de intermediario de la comunidad ante Dios. Así, frente a los frontales de altar románicos que se situaban apaisados delante de la mesa de sacrificios, surgieron los retablos (de *retro tabulam*, detrás de la mesa), en los que se ubicaba en el centro al santo titular y en los lados escenas conocidas de su vida. Los primeros realizados en Italia, bastante primitivos, eran de un tamaño aún reducido y plano, sin alas ni puertas. En ellos san Francisco fue al principio, con diferencia, el santo más representado, y entre los primeros autores conocidos de estas piezas destaca Bonaventura Berlingheri, que pintó un retablo de san Francisco para la iglesia de Pescia en el que contrasta la rigidez de la figura central, recortada sobre un fondo dorado, con los rasgos algo más naturalistas de las escenas.

Por los mismos años pintaba en Florencia también Coppo di Marcovaldo, un artista fuertemente arraigado en la tradición bizantina, lo que se traduce en el diseño de mosaicos, como el del Juicio Final del baptisterio de Florencia, fuente de inspiración para Giotto, y en la factura de sus obras, auténticos iconos de la *hodigitria* algunas de ellas, como la Madonna de San Martino de Orvieto, con sus pliegues angulosos y su corona que rompe con las tradiciones bizantinas, o la llamada Virgen del Bordón de Santa Maria dei Servi de Siena, su única obra firmada y fechada, en 1261, que realizó mientras estuvo prisionero de los sieneses tras la batalla de Montaperti, y que se considera en este caso una referencia importante para futuras obras de Duccio di Buoninsegna y sus seguidores.

La aceleración de los cambios se produjo por una conjunción de factores, entre los que habría que incluir el triunfo de la espiritualidad franciscana y de su acercamiento positivo a la realidad sensible y a la naturaleza, y los frecuentes contactos con la escultura, que llevaron a algunos artistas a estudiar modelos antiguos, viajando incluso a Roma para ello. Así uno de los pioneros de la nueva pintura, Cenni di Pepi, llamado Cimabue, realizó en sus primeros años, a inicios de la década de 1270, un viaje a la Ciudad Eterna, donde pudo estudiar estatuas clásicas. Desde sus primeras obras, como la Cruz de San Domenico de Arezzo, todavía muy apegada a las formas de Giunta Pisano, y donde por ejemplo utiliza láminas de oro para decorar las faldillas del Cristo, fue pasando a un estilo cada vez más expresivo, a partir del análisis de las esculturas y de la aplicación progresiva de un claroscuro que tendía a dar volumen a las figuras. En su segundo crucificado, el de la Santa Croce de Florencia, vemos así como la figura se curva mucho más y los colores se combinan de forma menos estridente.

De la década de 1290 es la Virgen con el Niño o Maestà di Santa Trinità que hoy se halla en los Uffizzi. Aunque se sitúa en la más pura tradición de las *madonne* anteriores, se trata de una composición menos sentimental, y llama la atención sobre todo la representación axonométrica del trono, con unos nichos intuitivamente tridimensionales en la base, en cuyo interior se sitúan los bustos de profetas que habían anunciado la llegada del Mesías. También trabajó en la basílica de Asís, sobre todo desde que llegara al solio pontificio el primer papa

franciscano, Nicolás IV (Girolamo Masci, 1288-1292). Allí pintó en la basílica inferior el fresco de la Virgen con el Niño, ángeles y San Francisco, y más tarde zonas del ábside y el crucero de la basílica superior, muy afectadas hoy en día por la propia oxidación de los pigmentos que utilizó –sobre todo del albayalde o blanco de plomo–, con temas que van desde los cuatro Evangelistas, historias de la Virgen y del Apocalipsis, y sobre todo un Calvario situado en la parte izquierda del transepto, donde los gestos extremados de las numerosas figuras de la parte baja contribuyen a hacer converger las líneas de fuerza hacia el crucifijo, aumentando el patetismo de la escena.

Cimabue fue el maestro de Giotto, aunque hoy en día se duda de si en las etapas avanzadas no fue más bien él quien recibió influencias de su propio discípulo. Éste último fue, según el testimonio de sus propios contemporáneos y la obra que nos ha legado, el gran innovador que, según palabras de uno de sus continuadores, el tratadista Cennino Cennini, «transformó el arte de griego en latino, y lo convirtió en moderno». Los creadores del mito del Renacimiento no dudaron, de hecho, en reconocerlo como el gran impulsor del cambio, especialmente Vasari, que lo convirtió en la piedra angular del camino generacional hacia el progreso de las artes que conducía a quien él consideraba su cumbre: su maestro Miguel Ángel. Lo cierto es que Giotto fue el primer artista que se convirtió, ya en su época, en una figura literaria rodeada de leyendas que comienzan con sus mismos orígenes. En efecto, se dice que Giotto era hijo de un campesino llamado Bondone, de la pequeña localidad toscana de Colle di Vespignano, y que cuando apenas tenía diez años Cimabue pasó por allí y quedó admirado con el realismo de una oveja que el niño pintaba sobre una piedra. Inmediatamente decidió acogerlo como aprendiz y llevárselo a su taller florentino.

Los datos más fiables sobre su fecha de nacimiento no los proporciona sin embargo Vasari, sino Antonio Pucci, más cercano a los hechos, pues escribió en la segunda mitad del siglo XIV, quien la sitúa en 1267. Sus primeras obras conocidas, de la década de 1290, las ejecuta en Florencia, y muestran todavía una evidente influencia de Cimabue, pero nos descubren ya a un artista muy diferente, como el Crucificado de Santa María Novella, destinado a presidir las ceremonias del Corpus Christi, muy potenciadas por los dominicos. Frente a los anteriores crucifijos que hemos visto observamos en éste una figura mucho más corpórea, que parece pesar; sus proporciones son menos estilizadas, y el estudio de la anatomía es mucho más realista, como si Giotto hubiera analizado los efectos del tormento sobre un cuerpo real, lo que hace que la caja torácica se ensanche y las rodillas se doblen al estar clavados los dos pies con un solo clavo. Junto a esta obra, se consideran de esta etapa inicial también la llamada *Madonna* de Borgo San Lorenzo y la de San Giorgio alla Costa, en las que vemos como en la pintura sobre tabla Giotto se mantuvo fiel a los fondos dorados, con un valor simbólico relacionado con la luz de los seres celestiales, del que no se podía prescindir.

Entretanto, hacia 1291 Giotto es contratado en Asís, donde se está llevando a cabo la decoración de la iglesia-mausoleo de san Francisco. Se supone que llegó allí de la mano de Cimabue, a quien, siempre según Vasari, ensombrecería allí mismo. Sin embargo no estamos seguros de cuáles fueron allí sus primeras

obras. Sigue viva por ejemplo la polémica sobre el llamado «Maestro de Isaac», en quien la mayoría de los historiadores ven a ese Giotto principiante que ejecuta en dos escenas el engaño de Jacob a su padre Isaac y, como consecuencia, el rechazo de éste a su otro hijo, Esaú. Se ve en estas dos composiciones la mano de un pintor realmente innovador, al que le gustan las formas arquitectónicas, que comienza a emplear el claroscuro y que seguramente ha estudiado figuras clásicas, porque sobre todo el Isaac sorprendido del episodio de Esaú, que parece extraído de un sarcófago romano. Además destaca la expresión de las emociones, como la sorpresa del anciano, o el miedo de la mujer, Rebeca, que ha urdido el engaño. Sin embargo las escenas se cierran en el primer plano con el recurso de las cortinas, como si el artista aún no se viera a sí mismo preparado para acometer el reto de la perspectiva espacial. Los últimos análisis parecen corroborar la autoría de Giotto, al haberse comparado especialmente la figura de Jacob con el san Juan del crucifijo de Santa María Novella, y ser los trazos prácticamente idénticos.

También serían por tanto de Giotto las pinturas de la llamada «bóveda de los Doctores», muy dañada por el terremoto de 1997, pero en ellas se observan sin duda diversas «manos», lo que implica que Giotto era ya la cabeza de un importante taller, cuya coordinación y capacidad de trabajar en equipo sería una de las claves del éxito de este pintor, patrón de una auténtica «empresa artística». Sin duda esto, además naturalmente de los valores estéticos de su obra, le valió el encargo de las famosas «historias franciscanas», que habrían de ocupar todo el basamento de la nave de la iglesia alta de Asís, poco antes de 1300. Allí Giotto pone cara a la biografía oficial del santo, que antes, hacia 1260, había escrito San Buenaventura, y la distribuye en 28 escenas. Aunque es evidente que se trata de un trabajo colectivo, la dirección del maestro, que indica nuevas fórmulas de composición en unos temas completamente inéditos, y se atreve con efectos de perspectiva en los edificios, le confieren al conjunto una gran unidad. Los distintos episodios se desarrollan ya además en espacios concretos, en «paisajes» reconocibles en la misma región de la Umbría, y los personajes, vestidos a la moda de la época, muestran sus emociones a través de sus rostros. Entre ellos, el santo destaca como la figura del héroe que es comparado en todo momento con su modelo, Cristo, y algunas escenas, como la del «Belén de Greccio» constituyen documentos indispensables para comprender la distribución interna de los templos y las formas de la liturgia en la Italia bajomedieval.

Los elogios a esta gran obra debieron llegar a oídos de Enrico Scrovegni. Era éste un notable de la ciudad de Padua, relacionado con las más importantes familias del norte de Italia, pero al que pesaba como una losa el origen de su fortuna: la usura practicada por su padre, el banquero Reginaldo degli Scrovegni, fallecido hacia 1290 y que Dante no dudó en situar en su Infierno. Enrico pretendía reivindicar así la piedad de su progenitor, y contribuir a salvar su alma pecadora, y para ello construyó, como parte del palacio familiar que Reginaldo había mandado construir en la Arena de la ciudad, o sea, sobre los restos del antiguo anfiteatro romano. Una capilla muy simple desde el punto de vista arquitectónico –no es más que un espacio rectangular cubierto por una bóveda de cañón–, la capilla Scrovegni estaba pensada sobre todo en función de las historias pintadas que se

encargaron a Giotto, y el artista no defraudó en absoluto. Entre 1302 y 1305 la capilla se cubrió con pinturas. La bóveda se transformó con el azul ultramarino y el dorado, en un cielo estrellado sobre el que parecen flotar unos medallones con las imágenes de Cristo, la Virgen, los evangelistas y profetas. Por debajo, las paredes explican con detalle las vidas de María y Cristo como un mensaje de redención, pero además Giotto parece que pretendió reivindicar una especie de predominio artístico de la pintura que hiciera innecesario el concurso de cualquier otra técnica. De esta manera hasta los zócalos o las entrecalles de las escenas se pintaron imitando mármoles o cenefas de mosaico con un ilusionismo que todavía se hace más patente en las llamadas «capillas secretas», situadas en el muro que enmarca el ábside, y que consisten en arquitecturas fingidas en profundidad que desde lejos dan la sensación de abrir la pared como si allí hubiera dos pequeñas tribunas.

De hecho esta capilla paduana supone la máxima expresión del estudio de la perspectiva y del análisis de las luces y los volúmenes de Giotto. Ya algunas de las figuras en grisalla del basamento, que representan vicios y virtudes, muestran excelentes análisis de perspectiva unifocal, pero es que en realidad todas las pinturas están organizadas pensando en un punto de vista central, desplazando ligeramente la perspectiva a partir de él, y la dirección de la luz en todos los frescos se refiere a la luz natural de la vidriera que está situada en el muro occidental de la capilla. En dicho muro, un grandioso Juicio Final cierra la estancia y le recuerda su inminencia al fiel que vuelve a casa después de haber escuchado los encendidos sermones de los predicadores. La intensidad dramática se acentúa además en algunos episodios, como el beso de Judas, donde el juego de las lanzas entrecruzadas remarca la tensión del momento, o sobre todo en el Llanto sobre el Cristo muerto, donde se estudia una gran variedad de gestos de dolor y se refleja la tragedia en los rostros alargando las líneas de los ojos. La posición de espaldas de algunos personajes, y la misma monumentalidad de las figuras, auténticas «esculturas pintadas», consiguen crear un espacio abierto, donde el espectador puede sentirse inmerso e identificado. La misma repetición de los ambientes entre varias escenas confiere además unidad y coherencia al conjunto, de manera que es fácil seguir la cadena de acontecimientos.

La fama de Giotto llegó a todos los rincones de Italia, siendo contratado en Roma, Nápoles, Lucca, Venecia y un sinfín de ciudades más. Su capacidad de colaborar con los artistas locales es también fundamental para comprender el impacto que causó su estilo en toda la península, porque a partir de él se crearon «escuelas giottescas» en diversas regiones, que aceptaron y ampliaron la revolución visual que él propuso. En esta época sus comitentes son los personajes más poderosos de la sociedad transalpina. En Roma pinta por ejemplo un políptico para el cardenal Jacopo Stefaneschi hacia 1320, en una de cuyas caras el mismo comitente aparece a los pies de un San Pedro entronizado como papa, y otra se arrodilla a los pies de Cristo, mientras a los lados compone escenas complejas y pormenorizadas de los martirios parecidos por san Pedro y san Pablo.

En Florencia las dos familias más importantes de la banca internacional del momento, los Bardi y los Peruzzi, le encargaron la decoración de sendas

capillas en la basílica de la Santa Croce, en las que narraba respectivamente la vida y milagros de los santos Juanes y de san Francisco, y donde los decorados arquitectónicos cobran más protagonismo que en etapas anteriores, al mismo tiempo que vemos como Giotto y su taller han creado ya unas composiciones, unos «temas de encuadre», que pueden aplicar a distintas escenas parecidas, como por ejemplo la muerte de san Francisco, basada sin duda en los llantos sobre el cadáver de Cristo.

Como hemos dicho, el influjo de Giotto y su equipo se hizo notar por toda la geografía italiana, aunque lógicamente es en Florencia donde algunos discípulos directos prolongaron más claramente su forma de concebir la pintura. Por citar algunos cabría destacar a Taddeo Gaddi, el que durante más tiempo permaneció en el taller del maestro –Cennini afirma que fueron veinticuatro años–, y al que debemos sobre todo algunos experimentos de ilusionismo y un estudio concienzudo de la luz nocturna, que según se dice consiguió a través del estudio de los eclipses solares, lo que con el tiempo le produjo una lesión ocular que le dejó casi ciego. Todo ello lo vemos en la que es su obra más destacada: las pinturas de la capilla Baroncelli, en el brazo derecho del transepto de la Santa Croce de Florencia, comenzadas en 1328, y en algunas de cuyas escenas, sobre todo en el «Anuncio a los pastores», se hace patente esa preocupación por la luz.

Son además importantes las figuras de Masso di Banco, que demuestra su atención a las ruinas y a la arqueología en los fondos de su ciclo de san Silvestre de la capilla Bardi di Nernio de la Santa Croce (hacia 1336); y la de Bernardo Daddi, discípulo de Giotto pero influido también por la pintura sienesa, que se observa por ejemplo en la expresiva Crucifixión de la National Gallery de Washington.

Mientras tanto en Roma surgía, contemporáneamente a la actividad de Giotto, otro artista de primer nivel, Pietro Cavallini, al que se consideró durante un tiempo como una especie de antecedente cercano del pintor florentino, aunque hoy en día, después de ajustar las cronologías de las obras de ambos, más bien parece que el sentido de la influencia fue el contrario y que Cavallini evolucionó a partir del conocimiento de los trabajos de Giotto en Asís. Con todo, lo que hoy conocemos de la obra del pintor romano sigue sorprendiendo por su naturalismo, tanto en la pintura al fresco, en la que logra una impactante majestuosidad en la figura del Cristo de su Juicio Final de Santa Cecilia en Trastevere, como en los mosaicos, en los que, sin renegar de la influencia bizantina, es de los primeros en aplicar cierta perspectiva a los edificios allí representados, y en modelar con sombras los rostros, como vemos en la iglesia de Santa Maria del mismo barrio romano.

En la otra gran ciudad de la Toscana de la época, Siena, surgió otra importante «escuela» pictórica, más aferrada quizá al modelo bizantino a partir de los gustos de su clientela, algo más conservadora, que sin embargo permitió una tendencia hacia el sentimentalismo y la ternura. El iniciador de esta escuela, algo mayor que Giotto, fue Duccio di Buoninsegna, cuyas grandes cualidades para ensalzar la belleza de los materiales quedaron patentes en la gran Maestà que pintó por las dos caras para el altar mayor de la catedral de su ciudad. En un lado aparece la Virgen sentada en un trono de mármol que recuerda a los mismos contrafuertes de la catedral, rodeada por ángeles y santos con los que conforma

una *sacra conversazione*, con los cuatro patrones de Siena en primer término, lo que recuerda el carácter cívico de la obra. El simbolismo y el realismo, que se observa en la estructura del trono, cercana a los postulados de Giotto, se conjugan aquí, como lo hacen también en la cara posterior, donde representa veintiséis escenas de la Pasión, con fondos dorados y cierta apariencia oriental, pero con una mímica muy expresiva. El día en que esta obra fue acabada, el 7 de junio de 1311, todo el pueblo sienés la llevó en procesión desde el taller del artista al lugar que había ocupar en el altar mayor del *Duomo*, aunque en fechas posteriores Duccio aún le añadió el banco y los remates, que hoy en día se hallan dispersos entre varias colecciones por Europa y América.

Aunque Duccio ejerció cierta influencia fuera de su ciudad natal, apenas la abandonó nunca, de manera que la difusión de la pintura sienesa se debe más bien a una figura rutilante de la siguiente generación: Simone Martini. Se supone que fue de alguna manera discípulo de Duccio, y sabemos que entroncó con una familia de importantes pintores de Siena, al casarse con Giovanna, hija de Memmo di Filipuccio, el pintor oficial de san Gimignano, y hermana de Lippo Memmi, colaborando frecuentemente con este último. Lo cierto es que en 1315 recibe un importante encargo del *Comune* de la ciudad: pintar al fresco en una de las salas de reuniones del *Palazzo Público* una Maestà, lo que hace suponer que ya entonces debía gozar de una buena reputación, cuando sólo cuatro años antes Duccio había acabado la suya para la catedral. Y pese a esa corta distancia, y a que claramente Martini tomó como modelo la disposición de la otra, su estilo se muestra en ella mucho más amable y etéreo, de líneas sinuosas y figuras delgadas, situando un gran palio de tela visto desde una perspectiva baja sobre el grupo. No será la última vez que trabaje para el gobierno local, ya que en 1321 hubo de retocar su propia obra, que se había deteriorado rápidamente, y en 1328 le fue encargado otro fresco, con el retrato ecuestre del *condottiero* Guidoriccio da Fogliano, a través del cual se celebraban las victorias militares de la ciudad representando al personaje de estricto perfil, como si se hubiera imitado una moneda o una medalla, sobre un paisaje desolado.

Antes Martini había sido requerido en la corte de los Anjou en Nápoles, donde en 1317 recibió el encargo de pintar un retablo que conmemoraba la canonización de san Luis de Tolosa, el «santo familiar», que aparece en actitud de coronar a Roberto de Anjou pero completamente frontal, y vistiendo una capa pluvial cuajada de pequeños detalles de miniaturista, lo que Martini supo compatibilizar con la perspectiva que aplicó en el trono y sobre todo en las pequeñas escenas de la predela. Más tarde trabajó también en Asís, pintando la capilla de san Martín de la basílica inferior, creando estudiados efectos de espacio en los que se mueven las refinadas figuras de un mundo caballeresco. Finalmente se trasladó a Aviñón, donde trabó amistad con Petrarca, quien le atribuye un retrato de su amada Laura. Además, de esta etapa conocemos la delicadeza de sus miniaturas para libros como el Codex Virgilianus de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, traducción a las imágenes del humanismo y el *dolce stil nuovo* de la época.

En Asís había trabajado también el mayor de los dos hermanos Lorenzetti, Pietro, otro sienés, preocupado también por dotar de una ilusión de tridimensio-

nalidad a sus pinturas, aunque es a su hermano Ambrogio al que debemos una de las más importantes obras de la escuela de Siena: el mural de los Efectos del Buen y del Mal Gobierno sobre la ciudad y el campo de la Sala dei Nove del Palazzo de Siena, la que es sin duda la mayor alegoría política de la Edad Media, realizado entre 1338 y 1340, con la peculiaridad además de presentar un discurso completamente «laico». Allí, al fondo de la sala, donde se sentaban los gobernantes, Ambrogio pintó la figura del Bien Común presidiendo una corte de virtudes civiles (la Prudencia, la Magnanimidad, la Paz, etc.) encarnadas en mujeres que parecen sibilas antiguas. A la izquierda, la Justicia distribuye premios y castigos mientras que en una de las paredes, y en mal estado actualmente, el asistente a las audiencias del poder comunal podía ver los desastres que sobrevendrían a un mal gobierno. Se trata de un paisaje sombrío, donde sólo trabaja el herrero que fabrica las armas para la guerra. Por el contrario, al otro lado se halla la visión ideal de la *res publica*, los efectos del buen gobierno, auténtico fresco de la vida urbana y rural del Trescientos, con una impactante figura de la *Securitas* volando sobre la puerta de la ciudad llevando en su mano a un pequeño malhechor ahorcado: todo un aviso para mareantes que además servía para justificar la férrea autoridad del gobierno local.

La Peste Negra de la década de 1340 se llevó por delante a muchos de estos maestros, y la historiografía tradicional –Millard Meiss por ejemplo– ha insistido especialmente en la ruptura que esta catástrofe supuso en el arte italiano, y sobre todo en la pintura. Sin duda, la mortandad supondría una crisis, pero otra cosa diferente es que este suceso marcara una inflexión tan importante en el devenir de las artes como se había pensado. La obsesión macabra, por ejemplo, que se había asociado a los crueles episodios que se viven en Europa entre 1346 y 1349, ha demostrado ser en realidad anterior, por más que se viera naturalmente acentuada a partir de entonces. Así, el famoso fresco del Triunfo de la Muerte del Camposanto de Pisa, que ha sido atribuido a diversos artistas, se considera obra de Buonamico di Martino, alias Buffalmaco, desde los estudios de Luciano Bellosi, quien ha demostrado que es en todo caso anterior a la llegada de la peste, de 1336-1341. Se trata de un gran fresco que no se puede abarcar de una sola ojeada con escenas yuxtapuestas sin una coordinación entre ellas, entre las que toman forma una de las obsesiones del pensamiento medieval, la fugacidad de la vida, representada en escenas como el encuentro de los tres vivos y los tres muertos, o la batalla de ángeles y demonios por las almas, mientras en la parte superior izquierda se exalta la pureza de monjes y eremitas.

Aún a finales del siglo XIV se ejecutarían grandes obras al fresco en Florencia, como los que el dominico Andrea di Bonaiuto, también conocido como «da Firenze» ejecutó en el Capellone degli Spagnoli de Santa Maria Novella de Florencia, con dos grandes escenas: la Iglesia militante y triunfante en un lado, un panegírico de la orden dominica que se presenta como la intermediaria ideal para entrar el en reino de los cielos, y perseguidora de la herejía; y en el otro el Triunfo de santo Tomás de Aquino, un canto a la importancia del saber y el estudio, con representaciones de las artes liberales y de antiguos filósofos. Y también se realizaron por aquellos años impresionantes polípticos, como el que

realizó Orcagna para la capilla Strozzi de la misma iglesia. También pintores toscanos fueron contratados en el norte, como Giusto de'Menabuoi, contratado en Milán, y autor sobre todo del magnífico Paraíso concéntrico del baptisterio de Padua, de 1376.

El impulso de la pintura italiana se notó también al norte de los Alpes, sobre todo con el traslado de la corte papal a Avignon, que atrajo, como ya hemos visto, primero a Simone Martini, y después a un discípulo suyo, Matteo Giovanetti, *pictor papae* desde 1346, al servicio de Clemente VI, para quien decoró diversas estancias del palacio papal, como la Sala del Guardarropa, reducto del placer mundano en un entorno eclesiástico, que decoró con escenas de caza y pesca, o la Capilla de san Marcial, el santo local que, al estar relacionado con los apóstoles –se supone que era su discípulo directo y que, procedente de Limoges, evangelizó las Galias– servía para justificar el exilio aviñonés de los papas. Las figuras surgen aquí de un fondo azul y destacan por la superposición de arquitecturas y por su riqueza cromática.

3.4 La expansión del italianismo. Las artes figurativas en la Corona de Aragón

Desde la segunda mitad del siglo XIII las relaciones políticas y económicas de la Corona de Aragón con Italia, a través de las conquistas, las alianzas matrimoniales y la consolidación de las rutas marítimas, crecieron de forma exponencial. Todo ello hizo de las ciudades del litoral mediterráneo ibérico unas tempranas receptoras de todas las novedades que llegaban del otro lado del mar, las cuales debían, no obstante, adaptarse a las peculiaridades del país. Las influencias no sólo llegaron de Siena, o de la Toscana en general, sino que la producción de otras regiones, como la Liguria, la Campania o la Emilia-Romaña, tuvo también su eco sobre todo en Cataluña. Escultores, pintores u orfebres italianos incluso trasladaron sus talleres a Mallorca o Barcelona, aunque pocos llegaron a echar raíces. El caso de Lupo di Francesco, escultor discípulo de Giovanni Pisano y autor del sepulcro de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona hacia 1327, pero que en 1336 volvió a su tierra, podría ser en este caso paradigmático.

Sin embargo en el ámbito de la escultura la influencia italiana se vio durante buena parte del Trescientos contrapesada por la presencia de artistas franceses vinculados muchas veces a empresas de la monarquía, que durante esta centuria estrechó lazos con la casa Valois. Así la gran obra patrocinada por Pedro el Ceremonioso, el panteón real de Poblet, fue iniciada por el francés Aloi de Montbrai, que trabajó en ella durante más de treinta años, de 1337 a 1368, con la ayuda desde 1347 de un maestro local: Jaume Cascalls. La destrucción de las tumbas durante la Guerra de la Independencia y su arbitraria restauración posterior dificultan la comprensión del monumento original, pero la iniciativa de disponer grandes figuras yacentes de aspecto naturalista es una muestra más de la obsesión de este monarca por glorificar a su ascendencia, para lo que la novedad de los *gisants* a la francesa venía especialmente bien. También sabemos que encargó toda una

serie de estatuas de tamaño natural de sus antepasados para que presidieran el Salón del Tinell del palacio de Barcelona, y a menudo se ha relacionado con esa serie el San Carlomagno de Girona, atribuido primero a Montbrai y actualmente a Jaume Cascalls, pensando que probablemente tuvo como modelo al mismo soberano, como una forma más de sacralizar la institución monárquica. Esta pieza presenta en todo caso un estilo más delicado, con un cuerpo refinado y etéreo de influencia francesa.

Además, a Montbrai se le atribuyen obras tanto en Cataluña como en Valencia, algunas de un gran patetismo de raigambre nórdica, como el Cristo yacente de Sant Feliu de Girona, en el que demuestra sobre alabastro un gran conocimiento de la anatomía. En cambio, Jaume Cascalls comenzó ya a mezclar el estilo francés con las influencias italianas conocidas en parte por medio de su suegro, el pintor Ferrer Bassa, del que copiaría indumentarias y actitudes de los personajes, en un interesante diálogo entre pintura y escultura, parecido al que se estaba desarrollando en las repúblicas italianas. Ese diálogo es el que explica, por ejemplo, la amplia difusión en Cataluña de los retablos de alabastro coloreado, de los que Cascalls dominó buena parte del mercado. Aunque su obra más antigua conocida, el retablo de la iglesia de Cornellà de Conflent, de 1345, está hecho de mármol blanco, en otras, como el retablo de Santa Úrsula de la iglesia de sant Llorenç de Lleida, observamos la aplicación de las mismas fórmulas pero con el añadido de la policromía.

Precisamente en Lleida, un colaborador habitual de Cascalls fue Bartomeu de Robió, autor del retablo mayor de la Seu Vella de dicha ciudad, del que no se conservan más que fragmentos, como un Pentecostés del Museu Diocesà de Lleida y una Reprobación de Adán y Eva, hoy en el Fine Arts de San Francisco. Los retablos de Robió llegan a ser extraordinariamente «pictóricos», planteando las escenas de una forma casi exacta a como las vemos en los retablos pintados de la época, hasta el punto de que cabría preguntarse si las fórmulas iconográficas simplificadas, típicamente catalanas, no llegarían precisamente a codificarse de esa manera para poder aplicarse de forma indistinta a una u otra técnica. El fragmento de la aparición de san Andrés a un obispo tentado por el demonio del Museu Nacional d'Art de Catalunya, por ejemplo, es una buen muestra de ese proceso.

En la ciudad de Barcelona, por otra parte, la labor de Cascalls la continuó su antiguo esclavo, nacido en Sicilia y posteriormente liberado por él, Jordi de Déu. El mismo Ceremonioso lo nombró maestro de obras de los sepulcros reales de Poblet en 1381 y entre sus obras conservadas se encuentra el retablo de san Lorenzo de la iglesia de Santa Coloma de Queralt, de 1386, y en Barcelona las paredes del coro de la catedral y algunas obras para el Ayuntamiento hechas hacia 1400, momento seguramente en el que consiguió su libertad y cambió su apellido por el de Joan, que daría lugar a una saga de escultores al servicio de la ciudad. También en la segunda mitad del siglo es importante la actividad de Pere Moragues, otro escultor en permanente contacto con los pintores y al que se disputaron los clientes más selectos, como el rey Pedro el Ceremonioso y el arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna, para el que ejecutó un sepulcro destinado a la parroquieta de San Miguel de la Seo de esta ciudad. Además, du-

rante su estancia en Aragón, realizó la custodia de los corporales de Daroca, que atestigua también su pericia como orfebre.

Mientras tanto en Mallorca la influencia italiana era constante a través de los numerosos barcos que hacían escala en la isla. Entre 1325 y 1330 ya consta la presencia de un vidriero sienés, Matteo di Giovanni, trabajando para la catedral de Palma y para los conventos de franciscanos y dominicos, y contemporáneamente trabajaba en la isla Joan Loert, pintor de origen desconocido pero de estilo muy relacionado también con Siena, como se puede apreciar en el retablo de Santa Eulalia que se le atribuye, con su formato apaisado, sus fondos dorados y sus composiciones bizantinizantes. Ciertas coincidencias con la miniatura en la organización de éste y otros retablos han hecho pensar a algunos autores, como Marcel Durliat, que quizá el mismo Loert fuera el autor del llamado Libro de los Privilegios de Mallorca, en cuyas grandes representaciones de los soberanos de Mallorca se ha visto un indudable influjo de los tronos de Duccio.

En el Principado la pintura será casi monopolizada en la primera mitad del siglo XIV por la familia de los Bassa, dueños de un importante taller en Barcelona que introducirá en la península la plástica italianizante. El fundador de la saga, Ferrer Bassa, según se cree actualmente, realizó un viaje por la Toscana y Asís entre 1325 y 1332, y a su vuelta trabajó para el rey Alfonso el Benigno dedicándose sobre todo a la miniatura, aunque también contrató retablos y pinturas murales. Como ilustrador de códices es el autor del Libro de Horas de María de Navarra, la primera esposa de Pedro el Ceremonioso, y de la parte catalana del denominado Salterio Anglo-Catalán de la Biblioteca Nacional de Francia, cuyo carácter híbrido se entiende porque probablemente Pedro el Ceremonioso lo adquirió inacabado y le encomendó a Bassa su finalización a partir de los esbozos que ya habían planteado artistas de Canterbury.

Sin embargo, su gran obra al fresco se encuentra actualmente entre interrogantes. Se trata de los frescos de la capilla de Sant Miquel del monasterio de Pedralbes. Dicha capilla era en realidad la celda-oratorio de la abadesa Francesca de Saportella, sobrina de la reina Elisenda de Montcada, la fundadora del convento, que efectivamente en 1343 contrató su decoración con Ferrer Bassa. Pero la obra no comenzó hasta 1346, y como demostró Joaquín Yarza, su factura está tan alejada de las obras miniadas de Bassa, y es tan puramente italiana, que cabe la hipótesis de que el pintor catalán, convertido en un auténtico empresario artístico, subcontratara a un italiano para la realización efectiva de las pinturas. Se representa allí todo un ciclo de la vida de Cristo centrado en cambio en su Madre, con unos decorados paisajísticos, unos rostros y unas composiciones que mezclan lo sienés y lo directamente giottesco, aunque en la mayoría de las cartelas los mismos pigmentos escogidos han hecho que el cielo, originalmente azul, y por tanto más claramente parecido al de los frescos de Giotto, se oscurezca posteriormente, confiriéndole un aspecto de escenas nocturnas.

Hijo y discípulo de Ferrer fue Arnau Bassa, con quien trabajó en diversos encargos. Se le suele atribuir el retablo de San Marcos de la seu de Manresa, de hacia 1346, encargo del gremio de zapateros de dicha ciudad, que aunque recoge muchas de las características italianas, supone ya la cristalización de un estilo

propiamente catalán, en el que los elementos de ambientación, como arquitecturas o muebles, son ahora los soportes mínimos para que la historia se entienda, teniendo por tanto más de representación conceptual al servicio de la acción que auténtico interés naturalista.

Parece que tanto Ferrer como Arnau Bassa murieron a causa de la epidemia de peste de 1348, y entre sus sucesores de la segunda mitad del siglo destacó Ramon Destorrents, que se convirtió en el pintor de la corte del Ceremonioso. Destacó por introducir algunas fórmulas iconográficas italianas, como la Virgen de la Humildad, en la que María aparece sentada en tierra o sobre una poco refinada estera. De este tipo es por ejemplo la Virgen de Tobed del Prado, patrocinada por el noble castellano Enrique de Trastámara, futuro rey Enrique II, que aparece a los pies de la Virgen con su familia; y una composición no muy diferente presenta la Santa Ana enseñando a leer a la Virgen del palacio de la Almudaina de Mallorca, hoy en el museo de Lisboa.

Pero el último cuarto del siglo estará dominado en Barcelona por otra saga, la de los Serra, que popularizarán definitivamente el retablo de santos con la imagen imponente del titular en el centro y escenas de su vida y milagros en los laterales. Hijos de un sastre, Berenguer Serra, Francesc, Jaume, Pere y Joan, que fueron sucediéndose al frente del taller familiar, sin que sepamos atribuir siempre con certeza una u otra obra a cada uno, impusieron un tipo de retablo de hasta cinco calles más predela con una creciente variedad de escenas, entre las que comenzaron a haber algunas de dolorosa actualidad, como las abiertamente antisemitas de la predela del retablo de Sigena, hoy en el MNAC y atribuido bien a Francesc, bien a Jaume. En otras, como el retablo del Espíritu Santo de Manresa, de Pere, la historia comienza con la creación del mundo, presentando a un Dios arquitecto con compás como en las miniaturas francesas, mientras que en el retablo de Todos los Santos de Sant Cugat del Vallès, el mismo Pere sustituye las escenas laterales por una legión de pequeñas figuras de santos, menudas y estilizadas.

En Valencia trabajaron algunos de estos pintores de la escuela barcelonesa, como Lorenzo Zaragoza, quien después de rodar por todos los estados peninsulares de la Corona, recibió en 1374 una oferta del municipio de Valencia de 1.650 sueldos si se decidía a afincarse en la ciudad, cosa que hizo. En tierras valencianas recibió numerosos encargos, aunque aún hoy se discute sobre las obras que se le pueden atribuir. Según Antoni José i Pitarch, Zaragoza sería el antes llamado «Maestro de Villahermosa», conocido entre otros por los retablos de esa localidad castellonense, uno de los cuales, el de Eucaristía, presenta una temática antijudía similar a la de la predela de Sigena, y presenta unos personajes de escasa corporeidad y rostros alargados, con fondos, nimbos y a veces hasta ropajes dorados y burilados que se mueven en marcos arquitectónicos convencionales y en los que resalta el peculiar tratamiento de las superficies de madera, con unos minuciosos nudos.

4. *El gótico tardío*

Después de un largo período de crecimiento en todos los aspectos, y cuando la Europa occidental se sentía más segura de si misma, el sistema feudal padeció su primera gran crisis, una convulsión de grandes proporciones que hizo temblar hasta los cimientos el edificio económico, político, social e ideológico que se había ido construyendo durante siglos. Es cierto que, de esta crisis, conocemos mejor sus síntomas que sus causas, y que no faltan actualmente quienes niegan su existencia, al menos para ciertas regiones del continente o para algunas actividades económicas. Lo que sí sabemos es que acontecimientos como las grandes carestías y hambres que se acentuaron desde las primeras décadas del siglo XIV, la inesperada pandemia de la Peste Negra de 1346-1349, y las devastaciones de los numerosos conflictos bélicos que asolaron Europa por entonces, abocaron a transformaciones radicales en todos los órdenes, y que la recuperación que seguiría después, sobre todo en el siglo XV, sería desigual e implicaría nuevos equilibrios en lo político, lo económico o lo social, que hacen que el Occidente de finales de la Edad Media presente unos rasgos históricos bastante distintos a los de períodos anteriores, y que preparaban ya la llegada de los tiempos modernos.

Los efectos de todos estos cambios sobre la creación artística no se hicieron esperar: con la crisis muchas de las grandes fábricas arquitectónicas se detuvieron o bajaron claramente su ritmo, al tiempo que en otras muchas hubo que reducir las dimensiones de la obra; algunos artistas murieron por la peste o tuvieron que huir de sus ciudades buscando zonas no contaminadas por el bacilo o menos amenazadas por las guerras, etc. Pero sobre todo el impacto de las calamidades afectó directamente a la mentalidad de la población, ganando por una parte nuevos adeptos los movimientos milenaristas, pero también, contrariamente, extendiéndose entre muchos la máxima del *carpe diem* ante la fragilidad de la vida terrena, que se había puesto de manifiesto de una forma tan dramática. Aunque la

influencia inmediata de estas transformaciones ideológicas sobre el arte ha sido a menudo sobredimensionada, es evidente que las personas del siglo XIV tenían nuevas inquietudes que expresar de forma plástica.

A pesar de todo, el sistema feudal resistió, aunque fuera adaptándose a las nuevas condiciones, y con él el arte gótico, que continuó vivo y fecundo en muchos países hasta bien entrado el siglo XVI, conviviendo sin estridencias con las primeras manifestaciones de lo que se ha dado en llamar el Renacimiento italiano, con el que las influencias recíprocas serían muy frecuentes.

4.1 Pericia técnica y ornato monumental. La arquitectura tardogótica

A menudo el término tardío aplicado a estilos artísticos suele asociarse a lo retardatario, lo que parece anclado en el pasado y se resiste a evolucionar, y durante mucho tiempo esto es lo que ha ocurrido con la arquitectura de los últimos siglos góticos. Sin embargo en la actualidad bastantes proyectos de investigación, en España y en el extranjero, se centran en este período y valoran los hallazgos técnicos, la innovación constructiva y la exuberancia decorativa de este período como uno de los más fecundos de la historia de la arquitectura europea, capaz no sólo de «rizar el rizo» de las propuestas anteriores, como venían a afirmar epítetos como los de «flamígero» o «florido» que tradicionalmente se han aplicado al gótico de este período, sino también de proponer nuevos tipos constructivos adaptados a los cambios que se estaban viviendo en la sociedad occidental.

Entre los rasgos generales que definen la arquitectura de los siglos XIV y XV podríamos destacar el hecho de que la visualización exterior de la estructura, que tan importante había sido en las catedrales «clásicas» francesas, dejó paso con frecuencia a una ocultación consciente de la misma. Aumentó el número de pináculos, gabletes, cornisas, hornacinas, etc., las tracerías de los vanos se hicieron cada vez más complejas, formando dibujos ondulantes y «flamígeros» –en el sentido de que muchas veces se les ha comparado con la silueta de una llama– , y las torres vieron incrementada su altura con puntiagudas agujas caladas, como si fueran piezas de marquetería. Los maestros de obras ya no se conformaron además con los simples arcos ojivales, sino que comenzaron a recrearse con arcos trazados desde diversos centros, que les permitían jugar con las curvas, como los conopiales, los mixtilíneos o los carpaneles, muchos de ellos meramente ornamentales y que por tanto solían ponerse sobre otros apuntados o de medio punto, o disponer arcos de descarga sobre ellos, de manera que se convertían en un aspecto más de la epidermis decorativa del edificio. Y también se transformaron las bóvedas, pasándose de las sencillas tracerías cuatripartitas a bóvedas que multiplicaban los nervios y los unían con terceletes lanzados entre claves secundarias formando dibujos de estrellas o flores. Las claves y los nervios perdían por tanto en muchos casos su función estructural y comenzaron a ser sólo un ornamento, hasta el punto de que algunas claves ya no sustentaban nada, sino que colgaban desde el techo. No es extraño que muchas de aquellas cubiertas se hicieran de madera. Pero en todo caso todo esto supone un despliegue imaginativo tal que requería

sin duda del desarrollo de nuevas habilidades técnicas y de diseño por parte de los arquitectos, cuya figura sería cada vez más respetada y valorada.

Lo primero que podemos constatar, no obstante, respecto a épocas anteriores, es un cambio significativo en cuanto a la geografía de esas innovaciones, porque Francia, sin dejar de ser importante, no es ya en los siglos XIV y XV el motor principal de los cambios, en buena parte porque se trata de un país convulso, asolado por la Guerra de los Cien Años y los enfrentamientos entre Borgoñones y Armagnacs. En su lugar otros polos añadieron diversidad al panorama arquitectónico, en un continente que al mismo tiempo cada vez estaba mejor comunicado, lo que hizo posible el conocimiento de lo que se estaba haciendo en otros lugares, y la posibilidad del trasvase relativamente rápido de nuevas técnicas o de refinamientos decorativos.

Quizá sea Inglaterra el país en el que muchas de las innovaciones estructurales tomaron forma por primera vez, dando lugar al llamado «gótico perpendicular» (*perpendicular style*), predominante en las Islas a partir de mediados del siglo XIV. Caracterizan a este estilo la perfecta ordenación y homogeneización de los muros, «cuadriculados» por el entrecruzamiento de baquetones verticales y horizontales, las amplias ventanas con delgados ajimeces, que otorgan mayor libertad a los maestros vidrieros, y las bóvedas extremadamente complejas y ornamentales, que multiplican nervios y claves formando fantasiosas retículas, siendo las más características las llamadas «bóvedas de abanico», conos invertidos en los que los nervios se colocan de forma equidistante sobre una superficie curva, y quedan unidos por meridianos que conforman un techo ondulante. Exteriormente las portadas se suelen enmarcar en un alfiz, rellenándose las enjutas con tracerías, y se introducen nuevas formas de arco, como el conopial o el Tudor. En los interiores de las iglesias es frecuente también la desaparición del triforio, para así conferirle más volumen a las ventanas del claristorio.

La primera manifestación de este estilo la encontramos en la abadía benedictina de Gloucester, actualmente catedral, donde parece ser que existía ya un equipo de canteros que utilizaba técnicas especialmente avanzadas. Allí primero el arquitecto real Thomas de Canterbury comenzó en 1327 la construcción de una capilla donde se veneraban los restos del rey Eduardo II, asesinado por su esposa Isabel de Valois. La antigua construcción románica se recubrió con una malla perpendicular, el coro se cerró con un gran ventanal recto, y la bóveda de cañón con lunetos se ocultó bajo una retícula de ligaduras que parten de un triple nervio-espinazo situado en el eje longitudinal. Después se cubrirían el transepto y las pandas del claustro con bóvedas de abanico.

Desde Gloucester el estilo perpendicular se extendió rápidamente por todo el país, y antiguas catedrales, como las de Canterbury, York o Winchester, se renovaron, cubriéndose con complicadas bóvedas y en algún caso, como el de Winchester, dotándose de fachadas a la moda. Eran éstas fachadas rectas con un enorme ventanal encajado en tracerías perpendiculares y separado de las naves laterales por grandes contrafuertes, delante de la cual se abre un porche avanzado con arcos triangulares o «Tudor», el nuevo trazado que sustituyó al arco conopial típico del *decorated style*.

Ya en el siglo XV las construcciones más típicas de Inglaterra serán las capillas de los palacios reales o de los colegios universitarios de Oxford y Cambridge, patrocinadas también muchas de ellas por la corona. El King's College de Cambridge, por ejemplo, fue fundado por Enrique IV en 1441, siguiendo un diseño del aquitecto Reginald Ely, aunque la Guerra de las Dos Rosas impidió que se concluyera hasta 1515. Es quizá la obra más característica del gótico perpendicular, con una sola nave rectangular en la que las paredes se han vaciado prácticamente para dejar paso a enormes vidrieras, mientras la bóveda, que data ya de principios del siglo XVI, es la mayor techumbre que se haya construido nunca con bóvedas de abanico, con sus doce metros de ancho y conos cubiertos por paneles de tracerías. Esta audacia se vería aún superada más tarde por el maestro de obras de Enrique VII, William Vertue, autor de la capilla de la Virgen de la abadía de Westminster, donde combina las bóvedas de abanico con claves pinjantes, de manera que en el centro de cada abanico ya no hay un pilar que lo sujeta, sino que queda suspendido en el aire. Discretos arbotantes unen estas claves con un contrafuerte exterior, y la sensación de ligereza se ve aumentada por el hecho de que las nervaduras se han tallado tan profundamente que parecen trepanadas.

También se difundió en el interior de los templos ingleses un tipo de capilla funeraria cerrada por tracerías con aspecto casi de jaulas, las *Chantry chapels*, así llamadas por ser fundaciones privadas para que un sacerdote cantara misa por los difuntos de la familia titular. Una de las más conocidas es la del obispo Beaufort de Winchester en el trascoro de la catedral de dicha ciudad, construida a su muerte en 1447. Y en cuanto a la arquitectura laica, son muy importantes en la Inglaterra de esta época los castillos, que velaban más por la comodidad de sus habitantes que por su seguridad. De esta época son buena parte de las obras del castillo de Windsor, especialmente la capilla de san Jorge, mientras que en muchas de estas residencias señoriales la estancia más importante, auténtico escaparate público de la opulencia de sus propietarios, fue el *hall*, la gran sala de recepciones normalmente rectangular con ventanas y miradores, a un lado del cual se alzaba la tarima con la mesa del señor. Uno de los más importantes que se conserva es el del palacio real de Westminster, con su gran bóveda de madera con refuerzos en forma de escuadras, que hacen viable una luz de más de veinte metros.

Seguramente muchas de estas innovaciones británicas las debieron conocer de primera mano algunos de los miembros de una importante familia de arquitectos centroeuropea: los Parler, una saga que dominó el panorama del Imperio en el Trescientos. Los últimos estudios sobre ellos nos indican que los lazos entre los distintos miembros de esta vasta estirpe no están aún nada claros. De momento, el apelativo «Parler» no era en principio un apellido, sino un cargo dentro de las cuadrillas de canteros, seguramente el que hoy llamaríamos «aparejador» y que podría derivar del verbo francés «parler» (hablar), porque sería el que transmitiría las órdenes del arquitecto a los oficiales y peones. En todo caso, desde los años 1320 se empiezan a ver importantes maestros de obras y escultores con este apellido, que probablemente pertenecían todos a la misma familia, comenzando por un tal Heinrich, y siguiendo con Peter (el más importante de todos),

su hermano Michael, y sus hijos Wenzel y Johan. Crearon de hecho un tipo de arquitectura con un fuerte sello personal, que se caracteriza por un deseo de crear espacios dinámicos y ángulos de visión no estrictamente simétricos, y sobre todo por la introducción de una decoración «agitada», plástica y con abundancia de claroscuros y curvas.

Como hemos apuntado, fue Peter Parler la figura más importante de la saga, quien comenzó su formación siguiendo al que supuestamente es su padre, Heinrich, en la iglesia de la Santa Cruz de Schwäbisch-Gmünd (región de Baden-Württenberg). Algo debió ver allí en él Carlos IV Luxemburgo, rey de Bohemia, porque en 1356, cuando Peter contaba sólo veintitrés años, lo contrató para dirigir las obras de la catedral de Praga. Carlos había sido elegido emperador del Sacro Imperio diez años antes, y precisamente como parte de la campaña para esa elección había llevado a cabo toda una remodelación de su capital, que además se convirtió en cabeza de una archidiócesis en 1344. Comenzó entonces la construcción de una gran catedral en la parte alta de la ciudad, la de San Vito, que se tenía que convertir en iglesia de consagración y panteón real de los monarcas bohemios, situando allí la tumba del duque de Bohemia san Wenceslao, asesinado por su hermano en 929 y referente de la familia reinante. Para ello se comisionó a un maestro francés que había estado al frente de la fábrica de la catedral de Narbona, Mathieu d'Arras, pero al morir éste en 1353 le sustituyó el joven Parler, que trabajó allí hasta su muerte en 1399, construyendo el coro y el transepto. En esta obra Parler abandonó la típica división de la nave en tramos, eliminando los arcos fajones y duplicando las nervaduras diagonales, que acaban formando una red de rombos y triángulos. Además, en el alzado del coro ondula la línea de las balaustradas y sitúa los contrafuertes en ángulo obtuso a la altura del triforio, lo que le confiere a los paneles de piedra y cristal que cierran el templo casi el aspecto de una cortina movida por el viento. Las efigies que se asoman desde el triforio, realizadas también por Parler y su equipo, sirven para resaltar la continuidad dinástica de los reyes de Bohemia, desde los Premislidas originarios del siglo IX, a los Luxemburgo, y se ven acompañados por otras figuras importantes para el templo, como arzobispos, canónigos, administradores de la fábrica y los dos arquitectos, Mathieu d'Arras y un autorretrato del mismo Peter Parler.

No fue lo único que Parler hizo para el emperador. También le encargó un puente sobre el Moldava que uniera las dos partes de la ciudad, en las que se habían construido numerosas casas nuevas en piedra. Es el hoy llamado «puente de Carlos», comenzado en 1357. Apoyado sobre dieciséis arcos hechos con grandes bloques de arenisca, está protegido por tres torres en los lados, de las cuales la que da a la Ciudad Vieja (Stare Mesto) es una imponente torre-puerta cuya decoración con balaustres, pináculos y gabletes enmarca esculturas ejecutadas por el mismo Parler, sobre todo la del patrón, san Vito, flanqueado por las figuras sedentes de san Wenceslao y del mismo Carlos IV.

No lejos de la urbe los arquitectos del emperador construyeron el castillo de Karlštejn, entre 1348 y 1367, que albergaría los tesoros reales y sobre todo la capilla de la Santa Cruz, ubicada bajo la torre del homenaje y que contenía las

insignias para la coronación imperial. Concebida como una especie de *sancta sanctórum* que preservaba el carácter sagrado de la monarquía, dispone un alto zócalo recamado de piedras duras y ciento veinte tablas encastadas en la pared que representan el «ejército de Cristo», es decir, bustos de sus santos y ángeles, pintadas por el maestro Teodorico, de quien se dice que era ciego de nacimiento. Las anchas bóvedas de crucería están revestidas de discos de vidrio, convexos y dorados, lo que la convierte en una auténtica caja de luces. La capilla reinterpretaba a su manera la idea de la Sainte Chapelle de París, y de hecho el gran relicario parisino se convirtió en un referente en el Imperio, porque Carlos IV amplió la capilla palatina de Aquisgrán con una sala que la imitaba fielmente.

Además, la otra gran capital de los Luxemburgo fue Nuremberg, donde Carlos IV promovió la construcción de la *Frauenkirche* o Iglesia de Nuestra Señora, en el lugar donde estuvo con anterioridad la sinagoga de la ciudad, destruida por el pogrom de 1349. Se suele atribuir su traza también a Peter Parler, quien la diseñó expresamente para las ceremonias imperiales, sobre todo para la exhibición de las reliquias imperiales. Se trata de una iglesia-salón de tres naves con una tribuna o coro alto para el emperador, y una fachada triangular con un porche avanzado sobre le que más tarde, en 1506, se dispondría un curioso reloj mecánico, el *Männleinlaufen*, en el que las figuras de los príncipes electores rodean al emperador. En la misma ciudad los burgueses construyeron otra iglesia como presente al soberano, la de San Lorenzo, en la que destaca su fachada oeste, con dos altas torres cúbicas entre las que se sitúa un original rosetón compuesto por dos pantallas superpuestas, una primera avanzada de tracería calada y detrás la ventana propiamente dicha, para así crear el efecto de una rueda en movimiento por la inflexión de la luz. Allí mismo se sitúan los escudos de armas de Carlos IV y de su tercera esposa, Anna von Schweidnitz, con la que se había casado en 1353, lo que nos permite datar la fachada.

Otra rama de los Parler, en la que había un Michael y dos Heinrich, trabajó en la catedral de Ulm entre 1377 y 1387, un enorme edificio del que se dice que en su día llegaba a albergar a una feligresía de veinte mil personas. Se comenzó a construir el 1377 con el patrocinio de los mismos ciudadanos, y es un ejemplo más de las *hallenkirchen* alemanas, con tres naves de igual altura, a la que un nuevo arquitecto, Ulrich von Ensinger, le añadió la torre de los pies, que con 161 metros y medio es la más alta de las góticas. En la misma región de Baviera la tradición de las iglesias-salón siguió muy viva a los largo de toda la baja Edad Media, como se puede ver en San Martín de Landshut o en la más tardía Nuestra Señora de Munich, acabada en 1488 y que es la mayor de todas, construida en este caso en ladrillo. Su diseñador, Jörg von Halspach, concibió un interior completamente cerrado, una masa compacta y minimalista formada por las naves y el deambulatorio, todo de la misma altura, sin transepto y cubierto por un gran tejado, más dos torres bulbosas a los pies rematadas por cúpulas bulbosas que intentaban recordar el templo de Jerusalén –o lo que tomaban por él, es decir, la cúpula de la Roca. En el interior las naves se inundan de una luz cuyas fuentes se esconden al fondo de las capillas, mientras las bóvedas reticuladas le confieren una gran continuidad a la nave.

La tradición del ladrillo siguió también viva en otras zonas, donde se acometieron obras audaces, especialmente en las bóvedas sin nervios, alveoladas o diamantinas, que realizó el maestro de obras Arnold von Westfalen en el castillo de Albrechtsburg, en Meissen (Sajonia) en la década de 1470, con una estética casi expresionista en algunas partes, como su retorcida escalera, que de hecho sería imitada en el siglo XX. Y con el mismo material se realizó el gran castillo de los caballeros teutónicos en Malbork (Polonia), del que destaca su refectorio de verano, con sus bóvedas estrelladas que se despliegan desde los pilares situados en el centro de la sala.

Los edificios civiles ganaron de hecho considerablemente en importancia en el norte de Europa con respecto a épocas anteriores. En la misma Polonia actual, en Wroclaw, el ayuntamiento se alza en el centro de la plaza mayor como un islote, y ofrece un aspecto un tanto irregular, con frontones, voladizos, frisos esculpidos y portadas que no respetan ningún tipo de simetría.

Sin embargo es en los Países Bajos donde la pujanza de las ciudades pañeras y comerciales llevó a un mayor desarrollo de ese gótico civil y comercial. Se construyeron así importantes lonjas o *hallen* que servían como depósitos de mercancías, lugar de comercio y sede de reuniones municipales, entre las que destaca la de Brujas, con su enorme torre o *beffroi*; y también ayuntamientos que trataban de destacar visualmente el poder de la burguesía local, con grandes torres que competían en altura con las de las catedrales. El ayuntamiento de Bruselas, de hecho, se acerca mucho a los principios de la arquitectura sacra, con una gran torre en el centro que se remata con un octógono de tres pisos transparentes y una aguja calada, y una fachada llena de tracerías y de estatuas.

En la vecina Francia la vida principesca de los reyes Valois y de las ramas secundarias de la familia (los duques de Berry y de Borgoña sobre todo) dejaron una serie de pequeñas obras cortesanas de gran destreza, como la capilla del castillo de Vincennes, cuya construcción fue ordenada por Carlos V en 1379, aunque no se acabaría hasta 1550. Inspirada en la Sainte Chapelle, con sus grandes ventanales entre los contrafuertes, multiplica en cambio la cantidad de tracerías, gabletes y pináculos. Mucho más lúdica sería en cambio la función de la sala que mandó construir el duque Jean de Berry en su palacio de Poitiers, (hoy Palacio de Justicia) entre 1384 y 1386, un gran salón de aparato con una gran chimenea realizado por su arquitecto Guy de Dammartin. La chimenea ostenta bien visibles los escudos de armas de los duques y a sus lados suben dos escaleras que ascienden a una galería con balaustrada donde se situaban los músicos. Tras ellos un delicado juego de tracerías se avanza a las ventanas, cuyos montantes son las mismas cubiertas de las chimeneas.

El fin de la Guerra de los Cien Años significó un nuevo impulso para las campañas de construcción, que se reemprendieron en las catedrales de muchas ciudades, como Troyes, Auxerre, Meaux, Toul, Metz, etc. En la capital se construye a finales del siglo XV la iglesia de Saint-Séverin, donde destaca la utilización de pilares helicoidales en las naves laterales, que componen con los nervios de las bóvedas un profuso juego de curvas. Y el preciosismo se observa también en las fachadas, como la de la catedral de Toul, donde partiendo de los esquemas tradi-

cionales dispone puntiagudos gabletes de gran tamaño sobre las puertas y sobre el mismo rosetón, que ocultan las estructuras.

También en Italia, por más que el siglo XV es el del inicio del Renacimiento, encontramos grandes edificios del gótico tardío. Sin duda el mayor es el gigantesco *Duomo* de Milán, construido en esa centuria aunque con sucesivos añadidos que llegan hasta el siglo XIX. Milán era a finales del Trescientos una rica metrópoli bajo el dominio de Gian Galeazzo Visconti, que controlaba prácticamente toda la región del Po. Para expresar ese poder encargó, junto con su primo el arzobispo Antonio da Saluzzo, en 1386 a Simone di Orsenigo el proyecto de un gran edificio de cinco naves con transepto destacado y coro poligonal con girola, inspirado en la catedral de Bourges. Para levantar aquella magna obra Visconti demolió varios edificios, reaprovechó la piedra de la anterior catedral y le concedió el uso exclusivo del mármol de la cercana cantera de Candoglia a la *Fabbrica del Duomo*, que lideraba Orsenigo junto con trescientos empleados, y que se convirtió en una gran empresa medieval. En 1389 a Orsenigo le sucedió el francés Nicolàs de Bonaventure, que acentuó el aspecto gótico de la catedral, pero se le plantearon problemas técnicos difíciles de resolver, sobre todo cómo subir las piedras a tan gran altura. Para ello fue llamado desde París otro arquitecto, Jean Mignot, que criticó duramente lo hecho y declaró el edificio «en peligro de ruina». Se convocó entonces una especie de «congreso internacional» de arquitectos al que acudieron entre otros italianos como el matemático Gabriele Stornaloco y varios miembros de la familia de los Campione, franceses como el propio Mignot, y alemanes como Heinrich Parler o Ulrich von Ensingen. Su conclusión fue que el estado de la obra no era tan preocupante, pero aquellos años de discusiones sirvieron para mejorar las técnicas y para que las ideas de los italianos, y en concreto de Stornaloco, que proponía las proporciones del triángulo isósceles para el alzado de la catedral, se impusieran. El resultado fue un templo de una amplitud colosal, con cincuenta y dos pilares bastante cercanos entre sí, que restan no poca luz pero que constituyen en sí mismos pequeñas obras de arte, con unos capiteles formados por coronas de nichos en los que se cobijan pequeñas estatuas. El exterior es mayoritariamente neogótico, concebido por Carlo Pellicani en 1805, pero la multitud de estatuas y pináculos y las ricas tracerías de las ventanas no se apartan demasiado de las intenciones de los primeros comitentes.

Venecia también vivía por estos tiempos su etapa de máximo esplendor. Es el momento en que se construyen allí las grandes iglesias de las órdenes mendicantes, la franciscana de Santa María Gloriosa dei Frari y la dominica de Santi Giovanni e Paolo, o San Zanipolo como la llaman los venecianos. Pero sobre todo es entonces cuando se alzan las mansiones de los ricos mercaderes de la Laguna, como la inacabada Ca' d'Oro, con sus galerías de mármol dorado abiertas al Gran Canal y sobre todo la expresión colectiva del poder del patriciado veneciano, el Palacio Ducal, acabado hacia 1440. Sus salas han ido creciendo y alterándose con el paso de los siglos, pero la fachada sigue siendo medieval, y en ella, en vez de disponer un zócalo macizo, como era típico en otras regiones de Italia, se superponen dos niveles de arcadas y se deja, al contrario de lo que dicta la lógica constructiva, la parte de apariencia más pesada arriba, efecto que algunos autores han relacionado con la arquitectura islámica.

Y en el sur de Italia, la conquista del reino de Nápoles por Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, en 1443, se tradujo en una mezcla de estilos donde la impronta de la arquitectura catalana y aragonesa se hará sentir con fuerza. Su máxima expresión la encontramos en el Castelnuovo de Nápoles, donde el mallorquín Guillem Sagrera, autor como veremos de la Lonja de Palma entre otras obras, dirigió la construcción de la Sala dei Baroni, un espacio cuadrado cubierto por una bóveda octogonal estrellada que probablemente tomó como ejemplo el Aula Capitular de la catedral de Valencia.

De hecho, la península Ibérica estaba viviendo en el siglo XV uno de los períodos más fructíferos y complejos de la historia de su arquitectura, en el que se fundían las tradiciones locales –mudéjares, mediterráneas, etc.– con las novedades que aportaban maestros extranjeros, en su mayoría ya no provenientes de Francia, sino de Flandes o Alemania. Entre las obras de estética mudéjar destaca por ejemplo el monasterio de Guadalupe, un cenobio jerónimo muy vinculado a la realeza castellana en el que se construye entre 1389 y 1405 el llamado claustro Mudéjar o de los Milagros, en torno al cual se sitúan las celdas y el refectorio. Sus arcos son túmidos (de herradura apuntada), y en el centro se alza un templete en forma de pirámide escalonada, decorado con entrelazos y cerámica. El arte mudéjar lo encontramos también en los Reales Alcázares de Sevilla, donde a partir del antiguo palacio almohade se realizan nuevas estancias en tiempos de Pedro el Cruel y sus sucesores; y abunda también en Aragón, con las torres de san Martín y el Salvador de Teruel, de principios del siglo XIV, como buenos ejemplos.

En cambio, el núcleo burgalés, muy próspero durante el siglo XV por el auge de las ferias de la lana, que se exportaba hacia Flandes por los puertos del Cantábrico, vivió el predominio de una familia de arquitectos alemanes, los Colonia, con tres generaciones encarnadas en Hans, Simón y Francisco, que se hicieron cargo de las obras de la catedral de Burgos. El primero es el responsable de las agujas caladas que rematan las torres, de la capilla de Alonso de Cartagena y de los inicios de la cercana Cartuja de Miraflores. Simón es autor de la capilla del Condestable de la catedral, donde supo combinar las formas germánicas con las mudéjares, y Francisco diseñó la Puerta de la Pellejería y el cimborrio.

Mientras llegó a Toledo un flamenco, Hanequin de Bruselas, hacia 1443, con un importante grupo de maestros de obras y escultores que serían los autores de la Puerta de los Leones, llena de decoración flamígera, y del remate octogonal de la torre, parecido al de los ayuntamientos flamencos. Su continuador fue Juan Guas, hijo de un escultor francés, y maestro de obras al mismo tiempo de las catedrales de Segovia y Ávila. Además realizó entre 1487 y 1497, en colaboración con Gil Siloe y Simón de Colonia, el Colegio de San Gregorio de Valladolid, del que destaca su patio de rica decoración, centrada sobre todo en la galería superior. Entre las obras civiles de Guas tenemos el Palacio de los Duques del Infantado de Guadalajara, el emblema de la gran familia de los Mendoza, fusión de formas góticas y mudéjares cuya fachada está ornada con puntas de diamante y dispone una galería volada con balcones y garitas en la parte alta, decorada con mocárabes. Los detalles renacentistas aparecen ya también aquí en la puerta y en los frontones de las ventanas.

Por encargo de los Reyes Católicos Guas construyó también la iglesia del convento franciscano de San Juan de los Reyes, en su Toledo natal, que se concibió como una gran iglesia votiva en acción de gracias por la victoria de Toro (1476) ante los partidarios de Juana la Beltraneja y del rey portugués Alfonso V. Acabado en 1495, el templo posee una única nave con capillas entre los contrafuertes y un gran cimborrio sobre trompas en el crucero. Sus complicadas bóvedas, algunas inspiradas en modelos mudéjares, y las riquísima y detallada decoración, en la que juega un papel muy importante la heráldica, son características de este edificio flamígero, como también el claustro, de doble galería de arcos, apuntados en la planta inferior y mixtilíneos en la superior, ornados con abundantes tracerías.

Al sur, la monumental catedral de Sevilla sustituyó por fin a la antigua, y no menos grandiosa, mezquita almohade a partir de 1401, cuando se comenzaron las obras por los pies. La planta parte de la que en su día tuvo el edificio islámico, rectangular por tanto, y dividida en cinco naves, con transepto alineado y capillas laterales, rematada por una cabecera plana. La nave central es la más alta, y a partir de ella se escalonan las demás, disponiéndose arbotantes y pináculos en el exterior. La construcción de este enorme edificio, la mayor catedral gótica del mundo, se prolongó durante todo el siglo XV, y el cimborrio definitivo lo construiría Juan Gil de Hontañón en 1519.

La Corona de Aragón siguió en cambio, en buena medida, fiel a sus tradiciones arquitectónicas. Además de algunas importantes obras religiosas, es de destacar aquí sobre todo la originalidad de su gótico civil. El Palau de la Generalitat de Barcelona, por ejemplo, trataba de hacer visible la creciente importancia de este organismo en el concierto político de la Cataluña cuatrocentista, y así se dotó de una escalera monumental, un patio de finas columnas y una fachada con una puerta en arco escarzano realizada por el arquitecto Marc Safont, y decorada por el escultor Pere Joan, que hizo las ménsulas, la baranda de tracerías y el medallón con la estatua de San Jorge y el dragón. Pero si algo define la arquitectura civil de esta región son las lonjas. La Lonja de Barcelona se construyó a finales del siglo XIV, bajo las órdenes del maestro Pere Arvei, quien concibió una gran sala de tres naves separadas por arcos de medio punto que sustentan una techumbre de madera. Más tarde, en la década de 1450, Marc Safont le añadió un piso superior que sería la sede del Consolat de Mar, el tribunal que juzgaba las causas marítimas. Después se realizó la Lonja de Mallorca, obra de Guillem Sagrera entre 1420 y 1452, antes de marcharse a Nápoles para trabajar en el Castelnuovo. Sagrera ya sustituyó la cubierta de madera por bóvedas cuyos nervios descansan en columnas de fuste helicoidal y en el exterior la rodeó de almenas y la dotó de una decoración escultórica de temática religiosa. Toda esa experiencia sirvió más tarde para la gran Lonja de Valencia, planeada por Pere Compte, arquitecto de origen gerundense afincado en la ciudad del Turia, y el vasco Juan Ivarra, quienes realizaron el salón columnario o sala de contratación, concebido como una especie de paraíso de los mercaderes en el que veinticuatro columnas entorchadas sostienen unas bóvedas de perfil muy rebajado. Destaca también la anchura de las ventanas, que facilita la iluminación del interior gracias a la utilización de arcos de descarga sobre los refinados arcos conopiales que coronan los vanos. La decoración escultórica, una

vez más, parte de lo religioso para convertir el edificio en una especie de templo del mercader cristiano, pero no faltan los contrapuntos a esa virtud, en forma de escenas eróticas juglarescas. Compte realizó también, en el mismo edificio, la capilla y la cárcel para los comerciantes en bancarrota, con una escalera de ojo abierto o «de Mallorca», y más tarde, en el siglo XVI, se completó el conjunto con el Consolat del Mar, ya plenamente renacentista, con sus medallones ornados con perfiles de personajes, auténtica «galería de la fama» en el sentido humanista.

En los últimos años se ha revalorizado sin embargo la figura de Francesc Baldomar, el auténtico iniciador de la escuela arquitectónica valenciana y maestro de Compte, cuyas experiencias con las bóvedas aristadas y las escaleras de doble revolución ya se plasmaron en la Capilla Real del convento de los dominicos de Valencia, acabada hacia 1462, y en las torres de Quart donde lo defensivo se une con el capricho arquitectónico, con sus bóvedas en esviaje. En buena medida, los logros de la lonja se deben a todo el saber acumulado en estas obras anteriores.

Por último Portugal vio asegurada su independencia tras la victoria de Aljubarrota contra los castellanos en 1385, y para celebrarlo se fundó el convento dominico de Batalha, también llamado de Santa Maria da Victòria. Basándose en el ejemplo del monasterio cisterciense de Alcobaça, la iglesia de Batalha tiene tres naves, transepto y cabecera formada por ábsides en batería. La fachada, obra de un tal maestro Huguet, está en cambio claramente influida por el gótico perpendicular inglés, y el conjunto se completaría más tarde con la sala capitular y la capilla funeraria de Juan I, octogonal y cubierta con una bóveda estrellada.

Ya a finales del siglo XV, y como consecuencia de la prosperidad proporcionada por los descubrimientos en la costa africana, nace en Portugal un estilo propio llamado «manuelino», por el nombre del monarca reinante entonces, Manuel I (1495-1521). Se caracteriza por concentrar la decoración sobre todo en puertas, arcos, bóvedas y columnas, introduciendo elementos en altorrelieve y abundantes temas marineros (caracolas, nudos marineros, esferas armilares, etc.). El principal monumento de esta época es el monasterio jerónimo de Belém, situado extramuros de Lisboa, en la ribera del Tajo, que fue encargado por el rey Manuel para conmemorar el regreso de Vasco da Gama de la India en 1501 al maestro de obras Diogo Boytac, de origen francés, acabándolo el portugués João de Castilho. Se financió con parte de las ganancias que reportaron las especias. Su iglesia, de salón con bóvedas reticuladas y pilares de decoración renacentista dispone de un grandioso crucero, cuya bóveda, gracias a esa compleja red de nervaduras, cubre una superficie de casi 30 x 20 metros sin necesidad de otros apoyos. El claustro, cuadrado con las esquinas achaflanadas, presenta unos arcos muy rebajados y una decoración de auténtica filigrana. Y no lejos del monasterio se alzó más tarde la torre de Belém, iniciada en 1515 por Francisco de Arruda en una posición avanzada del estuario del Tajo, adentrándose en el océano como símbolo de la vocación marinera de los reyes portugueses. En la torre hay además un lugar para el exotismo que esperaban encontrar en sus viajes, como los motivos islámicos o el relieve de un rinoceronte.

4.2 Refinamiento cortesano y burgués. El gótico internacional

Un continente cada vez más interconectado por el comercio y la política, en el que los príncipes pugnaban por convertirse en los árbitros de la elegancia y los referentes para el resto de la sociedad, fue el terreno abonado para que nuevas formas de consumo de lujo se abrieran paso, y para que las modas en el vestido, la etiqueta, la gastronomía o la estética adquiriesen un carácter cosmopolita. Todo ello es lo que explica que, en las artes figurativas, durante los años finales del siglo XIV y las primeras décadas del XV prácticamente toda Europa occidental y central muestre en sus manifestaciones artísticas una cierta homogeneidad, un estilo hasta cierto punto unitario, que llevó a los historiadores a buscar un nombre que lo definiera. En la década de 1960, cuando se comenzó a tomar conciencia de este hecho, se empezó a hablar de un «estilo 1400», como antes se había etiquetado un «estilo 1200», pero ante la indefinición de este término se comenzaron a proponer soluciones alternativas, algunas bastante reduccionistas y por eso poco utilizadas, como «gótico cortesano», y finalmente se impuso casi de forma unánime –aunque no debemos olvidar que se trata de una convención–, la de «gótico internacional», que expresa la fusión de estilos de diversas procedencias y la gran expansión del nuevo estilo por todo el continente.

De hecho, la nueva estética surgió de los contactos entre las formas del gótico lineal y las de los trecentistas italianos. Tradicionalmente se le ha otorgado gran importancia en la gestación de este estilo a la corte papal de Aviñón, donde los pintores locales habrían conocido la obra de Simone Martini o Matteo Giovanetti. Sin embargo, y aunque no cabe restarle importancia a la influencia de los pontífices, fueron en realidad varios los centros que polarizaron el «boom» artístico de este período. Entre ellos destacaron las cortes aristocráticas, en las que se desarrolló el gusto por las fiestas o los banquetes suntuosos, o por los vestidos y peinados cada vez más extravagantes de hombres y mujeres, y donde va a surgir un primer espíritu coleccionista, que no se limitaba a obras de arte de sentido estrictamente privado, como los libros miniados, las joyas o los dípticos de marfil, sino que incluía también objetos exóticos y raros –huevos de avestruz, ramas de coral, y hasta fenómenos de la naturaleza, como fetos malformados de diversas especies–. Esas cortes comenzaron a valorar el arte ya no como un simple medio para propiciar la devoción, sino con una vocación meramente hedonista, para el simple gozo de los sentidos.

Pero junto a la demanda de la nobleza, las otras clases sociales comenzaron entonces un proceso de imitación que supone sin duda un aumento de la capacidad adquisitiva y del nivel de vida de importantes sectores de la población que está todavía por explicar en profundidad. Así, las grandes ciudades mercantiles, como Florencia, Barcelona, Mallorca o Valencia, se convirtieron también en importantes focos del nuevo estilo, con un tipo de demanda, eso sí, diferente, más cercana a las necesidades y las posibilidades de la burguesía, y orientada por tanto hacia las pinturas murales, los retablos y otras obras más o menos públicas mediante las cuales los clientes de este nuevo arte hacían patente a sus conciudadanos su riqueza y su piedad.

El estilo artístico que surgió de estos ambientes sociales fue por tanto un arte híbrido que mezclaba los ritmos curvilíneos, la elegancia y la afectación de los personajes y sus posturas, y los colores exaltados y un tanto arbitrarios del gótico lineal francés y nórdico, con una cierta volumetría y la preocupación por el espacio y el movimiento de la pintura italiana. Con estos elementos, el objetivo fundamental de este arte era agradar y entretener al espectador, de manera que los personajes parecen a veces participar en una gran representación teatral, y ser etéreos, mientras que la conquista de una luz ilusionista, que tanto había preocupado a los maestros toscanos, deja paso ahora en la mayoría de los países a fondos dorados, impuestos por unos comitentes que desean presumir de riqueza, o en todo caso a una iluminación difusa. Además, el carácter narrativo de las escenas se convierte a menudo en puro anecdotismo, en tanto muchos episodios bíblicos o hagiográficos se tratan como temas de género y presentan un carácter más profano que espiritual. Incluso se advierte un marcado gusto por lo más truculento y macabro, y las batallas y los martirios se caracterizan por la abundancia de sangre y por una crueldad refinada, que responde al interés morboso de la clientela.

Muchos de estos rasgos de la nueva plástica (desmaterialización, linealidad, etc.) no parecen casar muy bien con una arte de la materia como es la escultura, pero aún así se observa en muchas figuras de la época la tendencia al amaneramiento, a los detalles en los vestidos y a complacer los refinados gustos aristocráticos, que es común a otras artes. Se trata de una tendencia comenzada ya en el siglo XIV sobre todo en Francia. Aquella fue la época de las esculturas de interior, de los sepulcros con estatuas yacentes, de las pequeñas figuras piadosas para las plegarias privadas, de los coros y los retablos de alabastro o de madera policromada. Pero también fue el momento en que los potentados comenzaron a utilizar las imágenes para recrear la vista y hacer más bellos los utensilios cotidianos: arquetas, espejos o juegos de mesa hechos de marfil y adornados con escenas románticas o caballerescas comenzaron a producirse especialmente en París y se exportaron a toda Europa, y las piezas de alabastro se convirtieron en una gran industria en Inglaterra, desde donde invadieron muchos hogares e iglesias de todo el continente.

Comenzó a valorarse la representación fiel de los rasgos de los difuntos en los sarcófagos, por el mismo deseo de los comitentes de ser recordados en su individualidad, y junto a ellos se hizo un hueco el expresionismo más descarnado, las figuras patéticas y sangrantes de Cristo, que debían excitar la compasión de los fieles, o las escenas macabras de muertes y calaveras que desde las tumbas recordaban el lúgubre e inevitable final de todo ser humano.

Durante la primera mitad del Trescientos se construyó el cancel del coro de Notre-Dame de París, que separaba a los clérigos del resto de los fieles, y en su cara exterior se reprodujeron escenas de la vida de Cristo con un estilo narrativo y «pictórico», acentuado por la rica policromía aplicada, con colores contrastados y fondos dorados que se han relacionado con una influencia de la escuela de Giotto. Actualmente sólo quedan los muros laterales, pero de la parte perdida quedan restos dispersos, como un retrato realista del donante, el canónigo Pierre de Fayel en oración, obra del escultor Jean Ravy.

Después, con la llegada al trono de Francia de Carlos V en 1362, comenzó una etapa de apoyo decidido a las artes por parte de la corona, como una forma de propaganda ante el enemigo inglés. Esto se tradujo en una «fiebre constructiva» en la capital y en su entorno inmediato, con la construcción de las murallas de París, y obras en los castillos de Vincennes y la Bastilla, o el palacio del Louvre, además de fundaciones religiosas como la iglesia de los Celestinos, para el portal de la cual seguramente se tallaron dos estatuas del rey y de su esposa Juana de Borbón que hoy se conservan en el Louvre. Escultores como Jean de Liège y André Beauneveau destacaron en el servicio a este monarca. Liège era sobre todo un especialista en la escultura funeraria, y a él le debemos retratos funerarios de algunos miembros de la familia, como María de Francia, la hermana del rey (en el Metropolitan de Nueva York) o más tarde, al servicio de los ingleses, la de Felipa de Hainaut, esposa de Eduardo III, realizada en 1367 con destino a la abadía de Westminster. Sus rostros delicados, que esbozan una ligera sonrisa y tratan con maestría las sombras de los ojos, lo convirtieron en el gran maestro de los sepulcros de la época. Beauneveau, por su parte, fue prácticamente el retratista oficial de Carlos V, cuya solemne efigie funeraria para el panteón de Saint-Denis realizó.

Lejos de la corte, en el Midi, se estaba desarrollando una escultura diferente, de la que llaman poderosamente la atención las estatuas que encargó el obispo de Rieux, Jean Tissandier, para su capilla en la iglesia de los Cordeliers de Toulouse. La capilla desapareció y hoy sólo queda un grupo de once estatuas en el Museo de los Agustinos de Toulouse, que representan al colegio apostólico y al donante con una maqueta de la capilla en las manos. Las figuras destacan aquí por su monumentalidad, por su pronunciado movimiento de caderas y por el tratamiento preciosista de los bucles del cabello y de las ropas. Muchos de esos rasgos anuncian ya el gótico internacional, y la influencia de este taller se dejó sentir por toda Occitania, llegando a traspasar los Pirineos para observarse en Navarra, Aragón y Cataluña.

También en el Imperio se desarrollaron nuevas propuestas escultóricas, especialmente las pequeñas piezas de devoción en madera, cuyo patetismo iba en aumento. Se pusieron así de moda las «piedades» o *Vesperbilden* y los grupos de Cristo con san Juan. Entre las primeras cabría citar la llamada Piedad Roettgen del museo de Bonn, una pequeña talla de menos de 90 centímetros de altura pero capaz de concentrar un inusitado dramatismo en el rostro de la Virgen, trasmudado por el dolor, y en el cuerpo macilento de Jesús, brutalmente retorcido y desfigurado, con las heridas manando sangre en forma de racimos de uva como símbolo eucarístico. Se trata de una buena muestra del «terribilismo» de las artes germánicas de esta época, patente también en crucificados como el de Wroclaw, con el cuerpo completamente lleno de heridas abiertas, que pretenden mover a compasión al espectador, e incluso en algunos casos alentar la mortificación personal mediante la autoflagelación, con la que se pretendía compensar de alguna manera los padecimientos de Cristo. No olvidemos que ésta es la época en que, sobre todo tras la peste, se difundieron las cofradías de flagelantes, vistas siempre con sospecha por las autoridades.

En cambio, a finales del siglo se afirmó otra línea en la escultura germánica, más relacionada con la ternura, que se manifestó en el llamado «estilo suave» o de las «vírgenes bellas», que parece tener su origen en Bohemia, quizá en el mismo taller de la familia Parler. La Virgen de la puerta de Friesentor en Colonia, obra de la década de 1370, es uno de los mejores ejemplos de esta tipología, con el Niño Jesús portando un pajarito en las manos –detalle tierno y símbolo del alma del hombre al mismo tiempo– y la Virgen con una manto que cae en grandes ondas. Como veremos, este carácter risueño y amanerado será sustituido más tarde por la monumentalidad y el naturalismo de figuras como Claus Sluter.

Pero antes veamos como el ambiente social de cada reino, o incluso de cada ciudad, marcó la forma cómo se concretaría allí la estética del gótico internacional que hemos definido a grandes rasgos. La Francia aristocrática del siglo XIV, por ejemplo, tendría su máxima expresión artística en la miniatura de libros. Desde el ya citado reinado de Carlos V, el linaje de los Valois comenzó a coleccionar lujosos códices ilustrados, tanto de carácter religioso como profano, que eran considerados joyas u objetos de lujo en sí mismos. Y señalados miembros de la alta nobleza, con los hermanos del rey, Jean de Berry y Felipe el Temerario de Borgoña, imitaron esta afición. Se pusieron de moda los «libros de horas», en los que, como ya se ha dicho, se contenían oraciones para los distintos momentos del día en función de las devociones privadas de cada propietario y de los «usos» o costumbres de su ciudad, además de otras plegarias especiales dedicadas a los difuntos, a la Virgen, a la Pasión de Cristo o a ciertos santos, y de un calendario a menudo acompañado por un zodíaco. Todo aquello era susceptible de ser ilustrado con grandes iniciales o con escenas a toda página, y reyes y nobles gastaban cuantiosas sumas para proporcionar a los artistas los colores más caros y para premiar la pericia de unos maestros que cada vez trabajaban en formatos más pequeños. Pero junto a estos libros piadosos se ilustraron también clásicos griegos y latinos, y obras de la literatura contemporánea o de la tradición legendaria, como las obras de Boccaccio, de Christine de Pizan, el *Roman de la Rose*, el *Libro de la Caza* de Gaston Fébus, o los *Libros de Maravillas*, título genérico que lo mismo podía recoger la descripción de viajes reales, como el de Marco Polo, o imaginarios, como el de John de Mandeville.

Entre los primeros libros de horas de gran nivel artístico, de la década de 1370, se encuentran las llamadas Muy Bellas Horas de Jean de Berry, que destaca por la corporeidad de los personajes y su carácter vivo y gesticulante. Su anónimo autor lo es también de una pieza singular: el llamado Paramento de Narbona, un paño de seda encargado por Carlos V para servir de *chapelle* u ornamento que se ponía detrás del altar durante la Cuaresma, representando la Crucifixión, con el rey y la reina Juana de Borbón arrodillados a sus pies y diversas escenas del Ciclo de la Pasión, todo representado en grisalla y con un gran sentido volumétrico y naturalista. El mismo André Beauneveau, al que hemos visto como escultor, iluminó también obras en grisalla, como el llamado Salterio de Jean de Berry, muestra del carácter polifacético de estos artistas y de las crecientes conexiones entre las artes en dos y en tres dimensiones.

Al servicio del duque de Berry trabajaron también Jacquemart de Hesdin, autor de unas Pequeñas y unas Grandes Horas, y los hermanos Limbourg –Pol, Jean y Hermann–, de procedencia flamenca, pero establecidos en París, cuya obra más conocida son las Muy Ricas Horas de Jean de Berry, encargadas por el duque en 1410 y entregadas en 1416. La espera le debió valer la pena, porque se trata quizá del manuscrito iluminado más famoso de la Edad Media. Contiene 206 folios de pequeño tamaño (29 x 21 cm.) de los cuáles la mitad están ilustrados. Aunque abundan también en él las capitales doradas y las cenefas, el libro es conocido y valorado sobre todo por su calendario, donde se pueden hallar importantes innovaciones. Como por ejemplo el protagonismo que adquieren en algunas de las escenas los campesinos, algo que se va a poner de moda desde entonces, aunque ya había aparecido antes por ejemplo en las pinturas murales de la torre de l'Aquila de Trento, o también el carácter «realista» de los paisajes en perspectiva, reforzado por la presencia de monumentos concretos de París, como la Sainte Chapelle o el palacio del Louvre. La atmósfera de lujo de ciertas escenas, como la de la «fiesta de las Estrenas» que ilustra el mes de enero, convive con ciertas alusiones eróticas, patentes o veladas, como pusiera de manifiesto en su día Michael Camille.

En buena parte, aquellas escenas no eran sino una crónica detallada de la vida regalada de los nobles en aquella época, y en ellas se podía observar la importancia dedicada también a los tapices, que ornaban las paredes y aislaban el interior del frío y la humedad. La producción de París era sobresaliente en el siglo XIV, pero poco a poco comenzó a sufrir la competencia de ciudades como Arrás, donde se comenzó a trabajar con hilos de seda y oro, y se fueron introduciendo los tapices de *mille fleurs*, así llamados por los motivos vegetales que los caracterizaban. Más tarde Bruselas y otras ciudades flamencas se convirtieron en auténticos emporios tapiceros, como una respuesta a la decadencia de los paños caros de lana, y con ayuda de los cartones realizados por pintores introducirían en ellos complejas escenas figurativas. Por el momento, en la Francia del siglo XIV ya se necesitaron esos cartones en conjuntos imponentes como el llamado Ciclo del Apocalipsis de Angers, que, con más de 140 metros de largo por 6 de alto, fue encargado por el duque Luis I de Anjou en 1375 para disfrutarlo en sus residencias –recordemos que el tapiz fue un elemento portátil, muy adecuado por tanto al carácter itinerante de las cortes de entonces–, y seguramente basado en las ilustraciones de algunos libros de su biblioteca que adaptaría al tapiz el cartonista Hannequin de Brujas, para que lo ejecutara el tapicero Nicolau Bataille. Eso explica la cercanía de sus formas a las de la miniatura, con sus líneas ondulantes y sus fondos de colores, alternativamente rojo y azul, para crear un efecto decorativo que acompaña a las escenas del Apocalipsis de San Juan que narra.

La corte de los duques de Borgoña en Dijon se convirtió también en una fuerte competidora de la de los monarcas franceses, hasta el punto de llegarse a convertir en árbitros de la elegancia en todo lo relacionado con la moda en el vestir y las fiestas aristocráticas. Para el duque Felipe el Atrevido trabajó el «maestro de las Horas Boucicaut», así llamado por ser el autor de este libro para el mariscal Boucicaut, Jean de Meingre, uno de los grandes militares de la Guerra

de los Cien Años. Un libro en el que destaca la importancia que se le concede ya a la perspectiva ilusionista, y especialmente a la profundidad de los paisajes. Es probable que dicho maestro se pueda identificar con Jacques Coene, quien formaba parte del séquito del mariscal y había viajado por Italia, donde probablemente adquirió esas habilidades. Más tarde, como decíamos, fue empleado en la corte borgoñona, como otros muchos artistas provenientes de Flandes y Brabante, territorios ahora bajo el dominio de la casa de Borgoña y cuyas activas ciudades fueron un auténtico vivero de artistas que se desplazaron a Dijon para buscar fortuna en la corte. Entre ellos, aparte de los ya citados hermanos Limbourg, estaba el tío de éstos, Jean Malouel, y el brabanzón Henri Bellechose, autores de una tabla dedicada a la Crucifixión y al martirio de San Dionisio que hoy se encuentra en el Louvre. La acumulación de momentos sucesivos de la historia en un mismo plano narrativo, el fondo dorado, los colores llamativos y la sinuosidad de las líneas son en esta obra perfectamente compatibles con los rostros individualizados de los personajes.

Otro artista al servicio de los duques fue Melchor Broederlam. Refinado y elegante, fue el autor de un retablo para la cartuja de Champmol, a las afueras de Dijon, que los duques de Borgoña habían elegido como panteón familiar, donde se representan en una misma tabla la Anunciación y la Visitación, de nuevo dos escenas compartiendo el espacio, pero en este caso claramente diferenciadas por el fondo: una preciosista arquitectura de apariencia teatral y forzada perspectiva en el primer caso, y un desolado paisaje de rocas que parecen recortadas en el segundo. Broederlam fue, además, el encargado de policromar los trípticos escultóricos que hizo para la misma cartuja otro flamenco, el escultor Jacques Baerze, formados por complejas composiciones con innumerables figuras, que inauguró un género que tendría mucho éxito en los Países Bajos hasta bien entrado el siglo XVI.

El gran escultor de la corte fue, sin embargo, Claus Sluter, uno de los pocos artistas medievales que desarrolló toda su actividad conocida para un solo comitente. En efecto, a partir del momento en que entró al servicio de Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, en 1389, como *varlet de chambre*, literalmente «camarero personal» del noble, y *fayseur d'ymages de Monseigneur*, se trasladó a la corte y vivió en exclusiva del salario que puntualmente le entregaba su patrón y de otras gracias que le otorgaba, para pagar viajes o subvenir a enfermedades. Esto hace que su obra sea la expresión más directa de los deseos de un comitente con la que contamos, pero ello no le resta un ápice de su genialidad. Nacido en Haarlem (Holanda), trabajó primero para el escultor de Bruselas Jean de Marville, pero en 1389, como hemos dicho, se trasladó a Dijon, donde sería el escultor de la corte hasta su muerte en 1405 o 1406. Allí formó un reducido taller, con un máximo de cinco colaboradores, entre los que destacaron Jan van Prindale y sobre todo su sobrino Claus de Werve (ambos venidos de los Países Bajos), realizó tres grandes obras: el sepulcro del duque Felipe, que parece que fue un encargo anterior incluso a su instalación nen la corte; la portada de la cartuja de Champmol, y especialmente el llamado hoy Pozo de Moisés, que en realidad era sólo la base para un gran calvario al aire libre. Especialmente para esta obra se conocen algunos detalles significativos de la forma de trabajar de Sluter, por ejemplo que

realizó muy cerca un modelo en yeso a tamaño natural, tanto para mostrarlo al comitente como para dar indicaciones más precisas a sus colaboradores.

En todo caso, el estilo que muestra Sluter en obras como éstas está muy lejos de las elegantes curvas de sus contemporáneos parisinos, como André Beauneveu. Sluter prefería los volúmenes rotundos, las figuras anchas, realistas, y perfectamente acabadas hasta el más mínimo detalle. Hemos de recordar que aquellas estatuas estaban pintadas de vivos colores y decoradas con pan de oro y otros materiales, y ese amor por lo concreto, por el detalle, anticipa directamente lo que vamos a ver en pintura poco después en Flandes. Su monumentalidad y su estilo vehemente han hecho que la crítica posterior tratara de «sacarlo de la Edad Media» para ponerlo a la altura de artistas italianos contemporáneos, como Donatello, o incluso posteriores, como Miguel Ángel, lo que no deja de ser un prejuicio posterior que convertía a estos últimos en más «modernos» y mejores. Las novedades que aportó fueron muchas, de todas maneras. Por ejemplo, en el sepulcro de Felipe el Atrevido, además de la perfección de la figura yacente, su aportación fue el situar en la parte baja, rodeando todo el sarcófago, a cuarenta figuras de hombres encapuchados, mostrando su luto, los famosos *pleurants* que a partir de entonces serían tan frecuentes en las artes funerarias. Por su parte, en la portada de Champmol, obra de hacia 1391, sitúa a la Virgen con el Niño en el parteluz, y a los lados, en las jambas, a la pareja fundadora, Felipe y su esposa Margarita de Flandes, presentados por san Juan y santa Catalina. Su presencia a gran tamaño en una espacio reservado hasta entonces para las figuras sagradas fue también algo nuevo, más si tenemos en cuenta su imponente presencia, con amplios mantos de complicados pliegues que aumentaban su aspecto aristocrático.

Pero sin duda la obra maestra de Sluter es el famoso pozo de Moisés, en realidad la base de una composición de la «fuente de la Vida» que debía rematarse con un calvario que presidiera el claustro de la cartuja, con la que acabaron las destrucciones de la Revolución. Comenzado en 1395, lo que vemos ahora son las figuras de seis profetas: Moisés, David, Jeremías, Zacarías, Daniel e Isaías, y sobre ellos unos ángeles lastimeros que parece apiadarse del Cristo crucificado que coronaría originalmente la composición. Las esculturas aparecen totalmente liberadas del marco, y están dotadas de un naturalismo extremo. Son figuras corpulentas, de volúmenes rotundos y vestidos con unos ropajes de pliegues gruesos y profundos. Sobre todo llaman la atención los rostros, expresivos e individualizados, en alguno de los cuales, sobre todo en el de Moisés, se ha visto ya un anticipo de la *terribilità* de Miguel Ángel. La obra quedó inconclusa por la muerte de Sluter, aunque su sobrino Claus de Werve aún trabajó en ella, en los ángeles y, según parece, en dos de los profetas, Isaías y Daniel, aunque siguió tan de cerca los dictados de su tío que apenas se puede distinguir ese cambio de mano. Hoy sabemos que la obra fue tan influyente en la región que durante más de medio siglo los escultores borgoñones siguieron imitando las poses y los volúmenes de Sluter.

Más hacia el este, en el Imperio, el auge de algunas ciudades comerciales dio lugar a la creación allí de potentes focos artísticos. En Colonia, por ejemplo, sede de un importante obispado y urbe mercantil de primer orden, bien comunicada por el Rin con Francia y los Países Bajos, destaca el pintor Stefan Lochner,

documentado entre 1442 y 1451 y miembro por tanto de una segunda generación del gótico internacional. En sus obras destacan los personajes vestidos con ricas y fluidas ropas, retratados con un detalle algo frío aunque muy verídico. Su tabla de los Reyes Magos de la catedral de Colonia muestra esa cierta indolencia que contrasta con el realismo de las caras de los reyes. Mucho más expresivo es su Juicio Final del Museo Wallraf-Richartz de Colonia, con los movimientos desesperados de sus condenados, algunos representados de una forma casi caricaturesca. Su obra más conocida, sin embargo, es la tablita de la Virgen del Rosal, del mismo museo, pintada alrededor de 1448, que destaca tanto por su delicadeza como por la densidad simbólica de sus mensajes, que sería muy imitada. En ella la Virgen, vestida con una capa azul tiene en sus brazos al Niño, que porta una manzana como emblema de la superación del pecado original. Los envuelven ángeles músicos, uno de ellos con plumas de pavo real, símbolo de resurrección, mientras que el prendedor de María lleva pintado un unicornio, símbolo de virginidad. Y sobre todo la escena se desarrolla en un jardín, un *hortus conclusus* o huerto cerrado (el Jardín del Edén) donde cada flor hace referencia a un atributo de María, entre los que desatacan las rosas, ya que María es «rosa sin espinas», como se supone que eran estas flores antes de la Caída.

El carácter suave y elegante de las pinturas de Lochner y de toda la escuela renana contrasta con el patetismo y la expresividad de las ciudades del norte, como Hamburgo. En estas ciudades de la Liga Hanseática trabajó a finales del siglo XIV el maestro Bertram, autor de un importante retablo para la iglesia de San Pedro de Hamburgo, también llamado retablo de Grabow, ya que en el siglo XVIII se trasladó a esta localidad. En él superpone escenas del Génesis en la parte alta y de la infancia de Cristo en la baja, sobre luminosos fondos dorados y con unos personajes pequeños e incorpóreos pero de gran dinamismo, y con sabrosos detalles costumbristas. Más expresionista es sin embargo la obra del maestro Francke, perteneciente a la segunda generación de los pintores de Hamburgo, en tanto, sin salirse de las formas suaves del internacional, quizá influido por los miniaturistas franceses, las aplica a temas religiosos de gran patetismo, que en su momento estaba llegando a las ciudades del norte de la mano de las nuevas corrientes espirituales de piedad laica. Lo vemos en su Varón de Dolores del museo de Leipzig o en el del Kunsthalle de Hamburgo, y también en algunos retablos dedicados a martirios de santos, como el de santo Tomás Becket, del mismo museo, pintado hacia 1424 y en el que contrasta la herida sangrante del mártir con la elegancia de los personajes y el fondo rojo intenso cuajado de estrellas, que le da casi una apariencia de tapiz.

Más al sur, en la zona de Rhur, estaba por aquellos años activo Conrad Soest, autor del preciosista retablo de Wildungen, presidido por una crucifixión y con escenas de la Natividad, la Pasión y la resurrección a los lados, y cuyas figuras delicadas son auténticos figurines de moda, entre las que siempre hay un hueco para la anécdota, como el san José del Nacimiento, que se esfuerza por mantener vivo el fuego del guiso que prepara para su esposa.

En Praga la entronización de los Luxemburgo puso en contacto a Bohemia con el arte francés, tanto en tiempos de Carlos IV, como sobre todo en los de su hijo

Wenceslao. Artistas franceses e italianos llegaron a la corte imperial, y su influencia se fundió con la tradición local, que presentaba ciertos ecos bizantinos. Muestra perfecta de esta combinación es la obra del llamado «Maestro de Vissy-Brod», sobre todo su retablo de Hohenfurt, cuya escena de la Natividad, que incluye al donante, dispone a los personajes sobre unas rocas extraordinariamente recortadas y se recrea en el detalle de los personajes que preparan el baño del Niño. En los mismos años, hacia 1380-1390, pintaba el llamado Maestro de Třeboň, con un estilo casi místico por sus figuras delgadas, y que se ha relacionado con la escuela borgoñona de Broederlam. El retablo de Třeboň o de Wittingau (nombre alemán de esta localidad checa) es la obra que lo identifica, donde el Cristo resucitado, incorpóreo, destaca sobre un pesado sarcófago y se recorta sobre un paisaje que sigue a Giotto pero que sustituye el cielo natural por otro rojo y con estrellas.

La gran empresa pictórica de Praga fue, sin embargo, decorar el castillo de Karlsein, y en especial la capilla de la Santa Cruz, tarea que se le encomendó, como ya se ha visto, al llamado Maestro Teodorico, que pintó las figuras de busto de todos los santos que componían el «Ejército Celestial» que custodiaba las reliquias allí presentes. Su gran sentido volumétrico, incluido el efecto de desbordar el cuadro y pintar sobre el marco, les confieren una ilusión de tridimensionalidad compatible con el aspecto ornamentado de muchas de las ropas y los detalles de los rostros.

En Inglaterra, por su parte, la peste rompió la brillante tradición miniaturista anterior, pero a finales del siglo XIV se nota una cierta recuperación, impulsada por una corte que se abre a las influencias del continente, especialmente desde el matrimonio de Ricardo II con Ana de Bohemia. Entre las pocas obras conservadas tras los episodios iconoclastas de la Reforma, destaca el díptico Wilton, en el que el rey Ricardo aparece arrodillado y presentado por sus santos patrones, san Eduardo el Confesor, san Edmundo Mártir y san Juan Bautista, a la Virgen con el Niño, que le bendice, rodeados por un coro angélico de figuras casi femeninas que ofrecen un auténtico «paraíso azul» por el tono intenso de este caro color, con un fuerte contenido emblemático, ya que en realidad visten la librea personal del propio Ricardo, con su divisa personal, el ciervo blanco, sobre el hombro izquierdo de cada uno de ellos, y ondean el estandarte de san Jorge, patrón de Inglaterra, la cruz roja sobre fondo. De los santos, además, sabemos que cada uno de ellos tenía su capilla en la abadía real de Westminster, y que representan el pasado de la corona inglesa: Edmundo fue rey de Anglia Oriental en el siglo IX y porta la flecha que lo mató; Eduardo el Confesor, el último rey sajón reconocido, sostiene el anillo que le dio un peregrino que resultó ser san Juan Evangelista disfrazado, y san Juan Bautista, con su típico cordero, era el santo patrón del rey. Ricardo, por tanto, estaba revindicando en imágenes su derecho divino a reinar, en un período convulso en el que le tocó lidiar con su difícil sucesión, y además con intentos de invasión francesa, la gran revuelta campesina de 1381 y la difusión de la herejía de John Wycliffe. No extraña pues que Ricardo invocara a toda la corte celestial para invocar sus derechos.

Inglaterra además fue conocida en los siglos XIV y XV como la gran exportadora a todo el continente de pequeños retablos de alabastro, hechos práctica-

mente en serie en ciudades como Nottingham, York o la misma Londres, que se embarcaban y llegaban a todos los puertos de Europa, incluidos, por ejemplo, muchos del Cantábrico, desde donde se distribuían por la península Ibérica. La rapidez de su factura hacía que a menudo no estuvieran bien terminados, lo que se enmascaraba con la pintura, y su pequeño tamaño, y el hecho de que se pudieran combinar de distintas formas, aseguró su éxito.

Y siguiendo nuestro recorrido por el continente europeo, hay que decir que no porque en la Italia del siglo XV se inicie el llamado Renacimiento, dejaron de existir al sur de los Alpes maestros del gótico internacional. Bien al contrario, allí estuvieron radicados algunos de los centros más importantes de esta corriente artística, como por ejemplo Milán bajo la égida de Gian Galeazzo Visconti, que trató de emular a la corte borgoñona impulsando la ilustración de algunos libros de la literatura francesa, como el Guiron le Courtois, una novela de caballerías ilustrada con escenas cortesanas a principios del siglo XV; pero son más genuinas de esta escuela las ediciones del Tacuinum Sanitatis, traducción al latín del tratado médico del iraquí del siglo XI Ibn Butlán, que ilustran con imágenes a toda página las propiedades de plantas y animales, e incluso de los vientos, los tejidos o las rutinas cotidianas, componiendo quizá el panorama visual más completo de la vida a finales de la Edad Media con el que contamos hoy en día.

El más sorprendente, sin embargo, de los miniaturistas italianos, fue Giovannino de' Grassi. Fue además arquitecto y escultor al servicio del Duomo de Milán desde 1392, pero su fama se la debe sobre todo a la ilustración de libros como el Offiziolo de Gian Galeazzo Visconti y a su Álbum de dibujos de la biblioteca de Bérgamo, en el que, junto a caprichosas iniciales antropomórficas, se observan escenas cotidianas, plantas y animales, algunos de los cuales parecen copiados del natural. Su discípulo, Michelino da Besozzo, también cultivó el arte de la miniatura, con algunas obras memorables que su mentor, Visconti, regalaba a otras cortes, y también algunas importantes pinturas sobre tabla, tan delicadas como el Matrimonio místico de santa Catalina de la Pinacoteca de Siena.

Trento o el Piamonte, por ser zonas de frontera, recibieron la influencia bohemia en el primer caso, visible en el calendario pintado en los muros de la Torre de l'Aquila, otro panorama de vida cotidiana de exquisito detallismo, que presenta un conocimiento muy directo de las técnicas y herramientas de los campesinos; y francesa en el segundo, en los murales de héroes y heroínas, con la Fuente de la Eterna Juventud en un lado, que se encuentran en el Castello della Manta, en Saluzzo. Pero también en la renaciente Florencia hubo maestros del gótico internacional, que propusieron un tipo de pintura diferente a la de su contemporáneo Masaccio. Es el caso de Lorenzo Monaco, que se caracteriza por los movimientos sinuosos de sus figuras y su rico cromatismo, que muestran el atractivo que ejercían sobre él las bellezas mundanas, a pesar de vivir recluido en un monasterio camaldulense. En la Coronación de la Virgen o en la Adoración de los Magos de los Uffizi muestra una tendencia muy personal hacia los colores claros contrastados, y un gusto por los escorzos en las arquitecturas del fondo que parece beber de la fuente de Giotto añadiéndole un punto de capricho. También Gentile da Fabriano se inscribe en esta línea, usando la narración continua, con va-

rias escenas sucesivas en el mismo cuadro, y gustando de situar pequeñas historias en un segundo plano más lejano, como vemos en su obra maestra, la Adoración de los Magos o Pala Strozzi, de 1423, obra fastuosa llena de personajes vestidos a la última moda. Gentile también pintó frescos, como los del palacio Trinci de Foligno, decorados con las leyendas de la fundación de Roma, y diseñados por el maestro, aunque ejecutados básicamente por sus discípulos, entre ellos el veneciano Jacopo Bellini, y algunos inacabados, lo que ofrece a los estudiosos un buen campo de estudio sobre las fases de la pintura mural. Otros maestros, como Starnina, viajaron al extranjero, en este caso a la Península Ibérica, y recibieron allí influencias que se llevaron de vuelta a Italia más tarde, y algunos artistas, como Pisanello o Fray Angélico, sirvieron en realidad de puente entre el gótico internacional y el renacimiento.

También las ciudades de la Corona de Aragón fueron importantes focos que contribuyeron a la gestación del gótico internacional, especialmente Barcelona y Valencia. La Ciudad Condal vive en el siglo XIV una de las etapas más brillantes de sus artes. Es el momento, por ejemplo, en que la escultura adquiere una personalidad propia, con maestros de la talla de Pere Sanglada, que viajó a Flandes a finales de siglo enviado por el cabildo de la catedral de Barcelona en busca de modelos, y hasta de la materia prima, para la que sería su gran obra, el coro de este templo, acabado en 1399, donde incorpora temas y tratamientos nórdicos. También trabajó para el municipio, realizando por ejemplo la estatua de san Rafael de la fachada del Ayuntamiento. Disponía además de un numeroso taller, en el que se formaron, el mallorquín Antoni Canet y, más tarde, Pere Oller. Oller sobre todo será el creador del típico retablo de alabastro pintado catalán que se difundirá por muchas iglesias del Principado, y del que es una buena muestra el retablo de la catedral de Vic, ejecutado entre 1420 y 1426.

Por su parte, Pere Joan, hijo del ya comentado Jordi de Déu, dominó el panorama escultórico catalán a principios del siglo XV. Además de trabajar en Barcelona, donde hizo por ejemplo el sant Jordi de la Generalitat, y en Tarragona, probablemente su tierra natal, donde ejecutó el retablo de Santa Tecla que preside el altar mayor de la catedral. Extendió la influencia de la escultura catalana fuera de los límites estrictos del Principado, realizando por ejemplo el magnífico retablo de la Seo de Zaragoza, lo que le llevó once años, de 1434 a 1445, en los que recibió diversos encargos por tierras aragonesas. Posteriormente se embarcó hacia Nápoles, donde al servicio de Alfonso el Magnánimo colaboró con Sagrera en la decoración del Castelnuovo.

En pintura, la culta corte del rey Juan I y de su esposa francesa, Violante de Bar, emparentada con el duque de Berry, impulsó los encargos de libros miniados, entre los que habría que destacar los realizados por Rafael Destorrents, autor del misal de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona. Encargado por el obispo Ermengol en 1403, con numerosas iniciales miniadas y un Juicio Final que rodea al texto, colocando en alto la Gloria, debajo el Infierno y a los lados los bienaventurados y los condenados describiendo una especie de movimiento giratorio. Sus figuras, menudas y de colores fuertes, mezclan la tradición local con las influencias de la miniatura francesa.

En la pintura de retablos el auténtico *factotum* del internacional catalán fue Lluís Borrassà, gerundense establecido en Barcelona que acaparó infinidad de encargos gracias a su numeroso taller, trabajando especialmente para cofradías, gremios y parroquias. No demasiado preocupado por problemas espaciales, sus fondos suelen ser inclinados, y ante ellos se disponen unos personajes delicados que componen escenas nada convencionales, ya que una de las virtudes que cabe atribuir a este pintor es su capacidad para interpretar episodios bíblicos, apócrifos o legendarios con poca tradición y a partir de esquemas nuevos, como el tema del rey Abgar y el *mandylion* en el retablo de santa Clara de Vic, o el san Pedro intentando en vano caminar sobre las aguas de san Pere de Terrassa. En la segunda generación del gótico internacional catalán destaca por encima de todos Bernat Martorell, en el que observamos ya una evolución a lo largo de su trayectoria artística, desde la formas exquisitas y ondulantes que se observan en el retablo de san Jorge, cuya tabla central está en Chicago y las laterales repartidas por otros museos; hasta el mayor naturalismo de obras posteriores, especialmente el retablo de la Transfiguración de la catedral de Barcelona, donde asistimos probablemente a la reacción del pintor ante la llegada de las propuestas flamencas de la mano de Lluís Dalmau, que le hace concebir las figuras con más volumen, y actuando sobre unos paisajes y unos interiores que, al contrario de lo que harán los artistas directamente influenciados por los van Eyck y compañía, se inspiran directamente en su inmediato entorno barcelonés.

En Valencia la escultura no alcanzó la importancia que en Cataluña, y sólo destacan algunos sepulcros, como el de los Boïl en el convento de Santo Domingo de Valencia, o el de los Valltera en el claustro de la catedral de Segorbe. En general, la cultura visual de la Valencia tardomedieval fue mucho más pictórica, y se expresó en grandes retablos que presidían capillas gremiales o familiares. La demanda que proporcionaba una ciudad mercantil en pleno crecimiento, a la que además trasladaba su domicilio la nobleza del reino, propició la llegada de maestros extranjeros en busca de nuevos mercados. Así llegaron el nórdico (sajón o flamenco) Marçal de Sax, el italiano Starnina o el catalán Pere Nicolau, que compusieron a finales del siglo XIV la primera generación del gótico internacional valenciano. Las atribuciones de las obras de esta época, ante la falta de documentos que concuerden con los retablos conservados, son siempre polémicas, pero tradicionalmente se asocia a Marçal de Sax o a su círculo el monumental retablo de san Jorge o del Centenar de la Ploma, hoy en el Victoria & Albert Museum de Londres, importante por sus dimensiones (6'60 x 5'50 metros), por sus tres tablas centrales, y especialmente por la inferior, que representa al santo acompañando a Jaime I en la batalla del Puig, e importante también por las anecdóticas y truculentas escenas de las tablas laterales. A Starnina se le atribuye en cambio el retablo de fray Bonifacio Ferrer del Museo de Bellas Artes de Valencia, dados los abundantes italianismos que presenta, tanto en los colores como en la composición de las escenas, incluida la representación de edificios en perspectiva, aunque quizá lo más novedoso del retablo no se lo debamos al artista sino al comitente, el hermano de san Vicente Ferrer, que le dedicó la obra no a un santo, sino a la acción regeneradora de los Sacramentos, y la convirtió casi en una autobiografía

simbólica a través de episodios de las vidas de san Juan y san Pablo. Vinculado a Starnina debió estar Miquel Alcanyís, prototipo de pintor viajero que debió estar en Italia y que en todo caso de Valencia se desplazaría más tarde a Mallorca. Su retablo de la Vera Cruz es en todo caso una adaptación a la realidad artística valenciana de historias que se habían desarrollado por primera vez en los frescos florentinos de Agnolo Gaddi. Sin embargo no hay duda de que el maestro que ejerció un mayor control sobre el mercado de los retablos en los primeros años del siglo XV fue Pere Nicolau, quien dispuso de un taller amplio, con numerosos aprendices e incluso maestros de cierto prestigio contratados, como el mismo Marçal de Sax. Esto le permitió desarrollar auténticos prototipos de retablos que repetía para diversos comitentes, como los dedicados a los Gozos de la Virgen, tema que vemos al menos en dos obras, una en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y otra para Sarrión (Teruel) hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En este taller se formó buena parte de la «segunda generación» del internacional valenciano, como los Peris (Antoni y su sobrino Gonçal), o Jaume Mateu.

La fama de los artistas valencianos traspasó las fronteras de su reino, de manera que muchos de ellos realizaron trabajos en la actual provincia de Teruel e incluso mucho más lejos, en Burgo de Osma, Toledo o Andalucía. De hecho, el desarrollo del gótico internacional en el occidente de la Península fue algo más tardío, destacando la escuela aragonesa, con figuras como Bonanat Zaortiga o Blasco de Grañén, pintor este último de obras que narran los episodios bíblicos como escenas cotidianas del siglo XV; y más tarde en Castilla y León las nuevas tendencias llegaron de la mano de artistas italianos, como los Delli (Dello, Sansón y Nicolás) autores del retablo de la catedral vieja de Salamanca, cuyas, nada menos que 53 tablas, se ajustan a la curva del ábside y son un pedazo de la Toscana trasplantado a la Meseta castellana. Más tarde Nicolás Francés, cuyo apellido probablemente denota su procedencia, fue el autor del retablo mayor de la catedral de León, conservado sólo en parte. Y por último Navarra fue, bajo la égida de la dinastía Evreux, una región más de Francia, que importaba a menudo libros miniados de París, e incluso Carlos III el Noble consiguió llevar a Pamplona al escultor Janin Lomme, proveniente de la nórdica Tournai, quien se encargó de realizar los sepulcros del rey y de su esposa Leonor de Castilla, para la catedral de Pamplona, representados yacentes mediante una técnica depurada que trata de individualizar a los personajes, en lo que se ha visto una influencia de Sluter.

4.3 La revolución visual del norte

Al iniciarse el siglo XV, mientras en Florencia se estaba gestando la revolución artística conocida como el Renacimiento, en los Países Bajos se iniciaba otra, que en su momento fue tan importante o más que la italiana, especialmente si tenemos en cuenta el eco que tuvo en su momento en toda Europa. Esa revolución estética del norte se expresó fundamentalmente en el campo de la pintura, aunque tuvo también importantes manifestaciones escultóricas y de otras artes,

como el tapiz, la orfebrería o el grabado, y en general no partió de conceptos tan matemáticos como los de Italia, sino de la aplicación de ciertas novedades espirituales al campo de la visualidad, que se tradujeron en una atenta observación empírica de una realidad que trataron de imitar hasta en sus más mínimos detalles. El perfeccionamiento de la técnica del óleo, que permitía matizar los colores, superponer capas y crear veladuras, y la utilización de pinceles extremadamente finos, permitió ese acercamiento íntimo y minucioso a la realidad sensible, a aquella que se percibe por los ojos, sin refinamientos geométricos que la modelaran. Nunca hay que olvidar, sin embargo, que ese supuesto realismo estaba fuertemente espiritualizado, y el detallismo extremo, que reproducía hasta la última pestaña de un personaje, o el objeto más banal y aparentemente intrascendente, ocultaba una concepción casi panteísta del mundo, que lo veía como una manifestación de la gracia divina, buscando en cada elemento la alegoría de alguna realidad trascendente, de algún vicio o de alguna virtud.

Detrás de este nuevo arte estaba la nueva espiritualidad intimista de la rica burguesía flamenca. Los ciudadanos de Brujas, Gante o Bruselas no aspiraban tanto a ver figuras elegantes y refinadas como seres reales, que retrataran la actualidad del mensaje cristiano dejando al mismo tiempo el recuerdo individual de los comitentes, retratados con sus rasgos personales, con sus arrugas e imperfecciones, que los hacían únicos, y ocupando un espacio ilusoriamente real, que reproducía los entornos domésticos de la época. No había lugar en esta pintura para las fantasías mitológicas a la italiana, que tenían su propio ámbito en los aristocráticos tapices. Las tablas eran aquí cuadros piadosos, capaces de llegar fácilmente al corazón de los fieles, que se podían identificar de inmediato con personajes tan verosímiles, tan «reales», más cuando desde las ropas a los muebles o las escenografías arquitectónicas imitaban a los objetos y lugares de las propias ciudades flamencas, muchas veces con un cierto tono de autocomplacencia por el confort material alcanzado.

Los artistas que dieron forma a estas novedades no eran diferentes de sus antepasados. Algunos llegaron a ser famosos y apreciados, pero en general no reivindicaron la cualidad intelectual de sus oficios ni reflexionaron desde un punto de vista teórico sobre sus funciones. Al contrario, solían estar orgullosos de pertenecer a gremios consolidados y potentes, y su principal objetivo era ofrecer obras perfectamente acabadas y duraderas. De algunos de ellos aún se duda sobre su identidad, lo que nos habla de hasta qué punto vivían en un cierto anonimato, como es el caso del llamado «Maestro de Flémalle», hoy comúnmente reconocido como Robert Campin, pero otros fueron reconocidos, y sus obras buscadas y pagadas por altos precios en las cortes europeas, como Jan van Eyck, o Rogier van der Weyden. En buena parte estos maestros se beneficiaron de los nuevos sistemas de trabajo que se estaban comenzando a aplicar en las ciudades de los Países Bajos, como la realización de copias casi en serie por medio de calcos y punteados, y de las novedades en la comercialización de las obras, expuestas por ejemplo en los claustros o *panden* de los conventos durante las ferias de Brujas, a donde se dirigían los mercaderes de todo el continente para adquirir las últimas novedades. Todo ello le dio una difusión extraordinaria y muy rápida a esta pintura

nórdica, que sin duda aumentó la cotización de las obras y creó quizá por primera vez un mercado del arte a gran escala.

Aunque ya hemos visto que una cierta tendencia naturalista se había iniciado con anterioridad (con Broederlam, el maestro del mariscal Boucicaut y sobre todo Sluter) el punto de partida de este nuevo «realismo flamenco» se puede situar hacia la década de 1420, y uno de sus primeros representantes es el citado Robert Campin, nacido hacia 1375 en Tournai y cuya actividad está documentada entre 1410 y 1444, una larga vida, por tanto, que le dio tiempo incluso a que artistas más jóvenes le influyeran. Sus primeras obras se inscriben todavía en el gótico internacional, pero hacia 1420 comienza a decantarse por formas más volumétricas y detallistas, como se observa en la Natividad del Museo de Dijon, que incorpora ya un paisaje como fondo con un gran estudio de la perspectiva aérea y personajes más corpulentos y reales. Poco después haría el llamado retablo de Mérode o de la Anunciación del Metropolitan de Nueva York, donde sitúa la escena en el interior de una casa burguesa, y el cuadro comienza a llenarse de sutiles símbolos religiosos, nunca del todo desentrañados. El catálogo de obras de este artista ha ido creciendo, y hoy en día conocemos de él desde veristas retratos a complejas representaciones de la Trinidad, o «sacras conversaciones» en idílicos jardines cerrados, repartidos por los más prestigiosos museos del mundo, pero sigue siendo una de sus cumbres la santa Bárbara del Museo del Prado, que formaba parte de un retablo encargado por el canónigo Henrik Werl, obra de 1438, y en la que observamos ya el perfeccionamiento de una perspectiva siempre policéntrica y empírica, el ensimismamiento del personaje y la delicadeza de las variadas texturas presentes en la habitación.

Por la misma época los hermanos Hubert y Jan van Eyck, provenientes de Maaseik, en Bélgica, probablemente daban sus primeros pasos en la miniatura, ya que se les atribuye un Libro de Horas de Turín, de reducidas dimensiones, que no les impiden recrear paisajes e interiores de un gran naturalismo. En realidad, de Hubert no sabemos casi nada, aparte de que era el hermano mayor y de que con él debió dar sus primeros pasos artísticos el más famoso Jan. Se le atribuyen con dudas algunas obras, especialmente Las tres Marías ante el sepulcro del museo Boijmans de Rotterdam, pero sí sabemos que en 1424 contrató con el mercader de Gante Joos Vijd un majestuoso políptico destinado a su capilla en la iglesia de San Bavón de dicha ciudad. El llamado políptico del Cordero Místico, con más de cinco metros de ancho con las puertas abiertas, parece incluso inadecuado para la pequeña capilla para la que estaba destinado, y seguramente fue una reivindicación de protagonismo social por parte de su comitente, que aparece retratado junto a su mujer en las puertas, debajo de la Anunciación y a los lados de las «estatuas» en grisalla de los santos Juanes. Después de minuciosos análisis de laboratorio se piensa que el Dios Padre, la Virgen y san Juan que presiden la parte alta del políptico son mayoritariamente de la mano de Hubert, así como parte de la Adoración del Cordero de la parte inferior, mientras que el resto sería en exclusiva de Jan, y posterior a la muerte de su hermano mayor en 1426. La obra es en todo caso un auténtico compendio de la iconografía medieval en la que la pieza cerrada muestra la Anunciación, junto con personajes del Antiguo

Testamento y de la tradición clásica (Zacarías, Miqueas y las sibilas de Cumas y Eritrea) que habían anunciado la llegada del Mesías. Y al abrirse las alas se observa el resultado redentor de esa Buena Nueva, con la *Deesis*, y a sus pies el Cristo cordero cuya sangre salva del pecado original y al que se dirigen todos los santos cuidadosamente organizados según su condición. La riqueza cromática, el detallismo de los rostros y las telas y la espectacularidad de la obra fueron muy pronto reconocidos hasta el punto de que, si fue acabado en 1432, en 1458 ya se realizaban escenificaciones teatrales de lo representado en el políptico para agradar a los duques de Borgoña cuando visitaba la ciudad.

Pero Van Eyck trabajó también para las cortes de la época, primero para el obispo de Lieja Juan de Baviera, y desde 1425 para el mismo duque de Borgoña, Felipe el Bueno, de quien fue ayuda de cámara (*valet de chambre*) además de pintor de la corte, para lo que una de las funciones más importantes que debió desempeñar fue la realización de retratos, por ejemplo, de las damas candidatas a ser desposadas por el duque, entre ellas la sobrina de Alfonso el Magnánimo de Aragón, Isabel de Urgell, lo que seguramente le trajo por los reinos hispánicos en alguna ocasión, para realizar un retrato fidedigno de la muchacha que presentar a su señor.

De hecho, la capacidad de van Eyck para el retrato fue proverbial, hasta el punto de que parece capaz de penetrar en el alma de los personajes, como se puede comprobar por ejemplo en su *Hombre del turbante rojo*, en el que muchos ven un autorretrato, presidido por su lema *Als ich chan* («lo mejor que puedo»). En otras obras la representación naturalista de los retratados forma parte de una composición más compleja, como en el famoso *Matrimonio Arnolfini* de la National Gallery de Londres, que supuestamente representa los esponsales privados de Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami ante un grupo de testigos (entre ellos probablemente el propio artista) que aparecen reflejados en el espejo del fondo, un recurso para la creación de una atmósfera más allá del cuadro que inspirará siglos más tarde a Velázquez. La obra además se halla saturada de símbolos relativos al matrimonio y la fertilidad (el perro, la vela, los zuecos, la santa Margarita tallada sobre la cama, etc.) que han hecho de esta pintura una de las más controvertidas de la historia del arte.

Otras creaciones de van Eyck fueron especialmente escandalosas para la época, precisamente por la importancia que se daba al patrón, como es el caso de la Virgen y el canciller Rolin del Louvre, donde el retratado no sólo presenta las mismas dimensiones, o incluso mayores, que la Virgen, sino que la mira a los ojos como a una igual. La escena se desarrolla en el interior de un edificio románico, que era el ambiente que van Eyck solía escoger cuando representaba personajes del Antiguo Testamento, aquí presentes en los capiteles, y se abre al fondo a un paisaje representado con un detallismo extremo. También el canónigo de Brujas Joris Van der Paele encargó un retablo parecido aunque más convencional, desarrollado como una *sacra conversazione* en una iglesia donde la Virgen entronizada y el Niño reciben al canónigo que es presentado por su patrón personal, san Jorge, y el de la ciudad, san Donaciano. Los rasgos del canónigo, viejo, arrugado y abotargado, sosteniendo las gafas sobre su libro de oraciones,

son extremadamente realistas, y denotan su deseo de pasar a la posteridad a través de sus obras, olvidando toda idealización.

La Virgen, que aparecía en estas escenas como intermediaria benévola del alma del cliente ante Dios, aparecía en cambio sola en otras tablas más pequeñas, con el Niño en brazos dentro de una iglesia, como lo vemos en la Virgen de Dresde. Van Eyck convirtió de hecho este tema en un nuevo motivo de la iconografía sacra, que volvía a insistir en la identificación entre la Virgen y la Iglesia, y que intencionadamente representaba a la Virgen demasiado grande para las dimensiones del edificio, tratando de remarcar que se trataba de un espacio simbólico, un auténtico relicario místico lleno de detalles cargados de significados herméticos.

La fama de van Eyck traspasó fronteras, y causó la admiración de monarcas como Renato de Anjou, Alfonso el Magnánimo, o posteriormente los Reyes Católicos, ejerciendo una gran influencia en pintores posteriores, como Petrus Christus, su continuador en Brujas, autor de melancólicos retratos y de obras de devoción, además de ofrecernos la detallada visión del taller de un orfebre en su San Eloy del Metropolitan de Nueva York. A esa segunda generación pertenece también Rogier van der Weyden, discípulo de Robert Campin y establecido en Bruselas en 1435, donde ejerció como pintor de la ciudad hasta su muerte en 1464. Van der Weyden destacó en la composición de los cuadros y en su capacidad para transmitir sentimientos dolorosos, tan valorada por la *Devotio Moderna*. Su *Descendimiento de la Cruz* del Museo del Prado es la mejor muestra de esas virtudes, tanto por la maestría en la colocación de los personajes en un espacio reducido, creando una composición cerrada pero muy dinámica por las diagonales que forman Cristo y su Madre, símbolo de la «corredención» protagonizada por ambos, como por el verismo de los rostros y las actitudes de desolación de los personajes. Sus Cristos acentúan el patetismo convirtiéndose en delgados y huesudos, como el del *Llanto sobre el Cristo muerto* de Berlín, y el carácter íntimo e intelectualizado de la nueva espiritualidad se refleja en obras como el Juicio Final del Hôtel-Dieu de Beaune, en el que los condenados se dirigen solos al Infierno, empujados por su propia conciencia y no por ningún demonio que los empuje, mientras sus rostros reflejan el horror y la desesperación del momento.

Por los mismos años pintaba en Lovaina Dieric Bouts, cuya obra se caracteriza por unas figuras un tanto envaradas e inexpresivas, y por la eliminación de todo lo que fuera accesorio, una novedad que se une a la aplicación ya en las tierras del norte de la perspectiva unifocal a la italiana, que podemos apreciar en su Santa Cena, panel central de una retablo del Santo Sacramento que realizó para la cofradía del mismo nombre de Lovaina en 1464, en la que todas las ortogonales convergen en la cabeza de Cristo. Pero también ejecutó cuadros de temática profana, especialmente al final de su vida, sobre todo los paneles para el municipio de Lovaina que debían prescindir su sala de reuniones como una inquietante aviso para los gobernantes corruptos, ya que representaba la Justicia del emperador Otón, hoy en el museo de Bruselas, con sus brutales ordalías para demostrar la inocencia.

En el último tercio del siglo XV surgieron también artistas de fuerte personalidad, como Hugo van der Goes en Gante, o Hans Memling y Gérard David

en Brujas. El primero es autor del llamado tríptico Portinari, para la familia florentina de este nombre, muestra de la admiración que los italianos sentían por la pintura flamenca incluso en fechas tan tardías. La obra destaca por sus contrastes de luz y por la oposición entre unos ángeles andróginos y unos pastores vulgares y casi amenazantes. Memling en cambio representa una vertiente más amable del realismo flamenco, sobre todo con sus representaciones marianas en pequeños dípticos que presentaban a dulces vírgenes con Niño en una cara, y el retrato del comitente en oración en la otra. Sin embargo, Memling fue también un hábil narrador, como lo demuestra en sus Escenas de la Pasión del Museo de Turín, donde, en un paisaje urbano con algunos edificios artificiosamente abiertos, desarrolla los episodios de la Pasión en una composición compleja que remite probablemente a las escenografías teatrales y a los primeros pasos de Semana Santa. Por último Gérard David, cuya actividad se prolonga durante las primeras décadas del siglo XVI, comienza a introducir claramente elementos italianizantes, especialmente en la decoración de interiores, como en la Justicia de Cambises, otro «aviso para navegantes» para los gobernantes de Brujas en la que vemos además una tendencia a la caricatura en unos verdugos muy concentrados en su tarea. En otras obras, en cambio, muestra los ideales afables de Memling, como en el Descanso en la huida a Egipto del Prado.

Fuertemente original se presenta en cambio la figura de Hieronymus van Aeken, alias *El Bosco*, por el nombre de su localidad de origen, Hertogenbosch, lugar donde residió toda su vida, aproximadamente desde 1450 a 1516, un período en el que las influencias del Renacimiento penetraban ya en los Países Bajos. El Bosco, sin embargo, exploraba otros caminos, siempre partiendo de la iconografía medieval para dar forma a un mundo a menudo onírico y opresivo, en el que salían a la luz a través de la imaginación del autor, los vicios de la sociedad. El tríptico del *Carro de heno*, por ejemplo, pintado hacia 1500 y hoy en el Prado, está basado en las palabras del profeta Isaías, que comparaba los placeres de la vida al inconsistente heno que pronto se seca. Allí todas las clases sociales se entregan al desenfreno mientras unos demonios de formas híbridas los empujan al infierno. Esa misma intención moralizadora aparece en la mayoría de sus obras, como la *Mesa de los pecados capitales* o el *Jardín de las delicias*, lleno de simbolismos sexuales y de seres imaginativos que tanto fueron admirados más tarde por los surrealistas. Como también los admiró Felipe II de España, el mayor coleccionista del Bosco, razón por la cual estas obras se encuentran hoy en el Prado.

La eclosión del arte flamenco del Cuatrocientos tuvo también una expresión escultórica, manifestada sobre todo en los grandes retablos de madera, policromada o no, llenos de figuritas, algunos de los cuales dan la sensación de ser auténticas brasas doradas. Hacia finales del siglo destacaban en este arte los talleres de Bruselas, Amberes y Malinas, mientras que otras ciudades, como Arrás, Tournai y más tarde la misma Bruselas, se especializaron en los delicados y riquísimos tapices, a menudo de enormes dimensiones que, por estar destinados a ornar más palacios que iglesias, representaban historias de Alejandro, Carlomagno o el rey Arturo, que debían servir de inspiración a los monarcas que los poseían, pero que al mismo tiempo excitaban la imaginación con sus gestas

fabulosas, y sin duda inspirarían a los literatos. La exportación de estas piezas, diseñadas normalmente por pintores, inundó todos los ambientes aristocráticos del continente, contribuyendo a crear una cultura común y a expandir la admiración por la estética flamenca.

Cada país, no obstante, asumió las novedades surgidas en los Países Bajos a partir de su propia idiosincrasia. En Francia, la reanudación de la Guerra de los Cien Años limitó la actividad artística y destruyó muchas obras, pero algunos maestros demostraron su calidad, especialmente Jean Fouquet, natural de Tours y viajero por Italia, donde trabajó para el papa Eugenio IV y conoció a Fray Angélico. Más tarde, aproximadamente hacia 1450, fue el pintor y miniaturista de la corte de Carlos VII, y después de su hijo Luis XI. En sus obras demostró un perfecto conocimiento de la perspectiva italiana, y también de los interiores y los motivos decorativos del Quattrocento, pero sin dejar de lado la delicadeza de la tradición internacional francesa. Su díptico de Melun, del Museo de Amberes, con la atrevida representación de la amante del rey Carlos, Agnès Sorel, como una erótica Virgen, es al mismo tiempo una muestra del realismo flamenco en las figuras rotundas del donante, Étienne Chévalier, y de su patrón san Esteban, que aparecen al otro lado. Chévalier era el tesorero real, y para él realizó también una de sus grandes obras en miniatura, su Libro de Horas, donde se desliga de la tradición anterior y representa las escenas a toda página con un gran sentido del espacio, incorporando incluso algunos edificios de París que dotan a la escena de una gran actualidad. Para el rey iluminó unas Grandes Crónicas de Francia que constituyen un extenso panegírico en imágenes de la monarquía gala.

Por su parte, en la zona de la Provenza Barthélemy d'Eyck trabajó al servicio del rey Renato de Anjou. De procedencia flamenca, se desconoce si existe alguna relación familiar con Jan van Eyck, pero siguió a su padre, mercader de telas al servicio del rey Renato, a Nápoles y al sur de Francia. Se le considera el autor de la Anunciación de Aix-en-Provence, de hacia 1445, que se desarrolla en el interior de una iglesia gótica en perspectiva, aunando pues la influencia flamenca y la italiana; y también de importantes miniaturas, como las del Libro de los Torneos de Renato de Anjou, donde explora las posibilidades de la pintura al agua, y sobre todo las del *Cueur d'Amour esprit* de la Biblioteca de Viena, un romance caballeresco en tono alegórico para el que realizó escenas en las que las luces y las sombras juegan un papel muy importante, como no se había visto hasta entonces en estos formatos.

También en la Provenza trabajó Engerrand Quarton, que pintó la espectacular Coronación de la Virgen de la cartuja de Villeneuve-les-Avignon, donde la acción la ejecuta una Trinidad en la que el Padre y el Hijo son representados idénticos, componiendo con María una gran mancha de colores contrastados rojo y azul en el centro (realizados a partir de los más caros pigmentos de la época), alrededor de la cual se dispone la corte celestial, mientras debajo, en el plano terrenal, aparece un paisaje mediterráneo con edificios de la Provenza.

En cuanto a la escultura, el gran centro fue desde luego la corte de Borgoña, que tras la estela de Sluter, acogió a artistas como el aragonés Juan de la Huerta, que realizó el sepulcro de Juan sin Miedo y su esposa Margarita de Baviera y diversas

vírgenes, además de atribuírsele los bajorrelieves de la capilla los Corporales de Daroca, su supuesta ciudad natal, e incluso no falta quien considera de su mano la talla de la Virgen del Pilar de Zaragoza. Junto a él trabajó Antoine Le Mouturier, que seguramente acabó los yacentes de la tumba que acabamos de mencionar, además de atribuírsele la tumba de Felipe Pott, senescal de Borgoña, cuyos plañideros de tamaño natural llevando a hombros al difunto resultan de un impacto muy teatral.

En esta misma época en el Imperio una de las figuras más relevantes era el pintor Konrad Witz, que desde 1434 vive en Basilea, centro muy activo por aquellos años ya que allí se celebró el concilio que puso fin al Cisma de Occidente. Su pintura tiende a eliminar todo lo accesorio y a captar las cualidades materiales de los objetos. Sus escenas acuáticas, con los reflejos y los efectos de las ondas que originan los cuerpos, son especialmente memorables, como en su San Cristóbal del museo de Basilea o sobre todo en La pesca milagrosa, que ambienta la escena evangélica en el mismo lago Leman, tras el que se dispone uno de los paisajes más detallados y realistas de la Edad Media.

En la segunda mitad del siglo XV se difunden por el Imperio los grandes retablos de madera que combinan la pintura y la talla. Destacan en su confección por la región de Franconia maestros como Tilman Riemenschneider o Veit Stoss. El primero se caracteriza por la expresividad de las caras que representa y por el detalle con que trata los personajes, de aspecto nervioso, como en el Altar de la Sagrada Sangre de Rothenburg ob der Tauber. Stoss, por su parte, se estableció primero en Nuremberg para desplazarse más tarde a Cracovia, donde realizó su obra maestra, el Altar de la Dormición, de 13 metros de alto por 11 de ancho, con figuras gigantescas que se articulan alrededor de la muerte de la Virgen, recibida en lo alto, en el cielo, por su Hijo.

En el Tirol desarrolló su actividad Michael Pacher, escultor y pintor, y, como tal, autor de obras mixtas como el retablo de san Wolfgang, de la ciudad austríaca del mismo nombre, con dos pares de alas móviles, que denota contactos con Mantegna o Bellini, presentes en la cercana Venecia. Como pintor su Retablo de los Padres de la Iglesia de la década de 1470 muestra unas figuras monumentales, cobijadas por unos marcos arquitectónicos que pretenden engañar al ojo con su posición oblicua, que genera la ilusión de profundidad. Más a occidente, en el Alto Rin, la figura más relevante fue Martin Schongauer, pintor de obras delicadas como la Virgen del Rosal de San Martín de Colmar, pero sobre todo uno de los pioneros del arte del grabado, técnica que surge en esta zona de la colaboración de orfebres y pintores, con lo que él, pintor nacido en una familia de orfebres de Augsburgo, partía con evidente ventaja. Sus estampas con ciclos de la Pasión, la vida de la Virgen o las tentaciones de san Antonio, que representaban el volumen con rayas en dos direcciones, se difundieron por toda Europa, acompañando incluso a las primeras obras de imprenta, y sirvieron por tanto de modelo a muchos pintores de todo el continente.

La península Ibérica vio durante el siglo XV como Castilla se rehacía rápidamente de la crisis anterior y se enriquecía con la exportación de la lana a los Países Bajos, mientras que Cataluña padeció un siglo especialmente difícil, teñido de

guerras civiles, que propiciaron el traspaso del centro neurálgico de la Corona de Aragón a Valencia. La influencia flamenca se hizo notar en los dos grandes estados, aunque en el segundo las relaciones constantes con Italia, intensificadas con Alfonso el Magnánimo, precipitaron la llegada de las formas renacentistas, combinadas al principio sin muchos problemas con la estética nórdica.

Es a partir de la década de 1430 cuando la más alta nobleza hispánica, y especialmente los reyes, comienzan a interesarse por las novedades flamencas. En 1436 Alfonso el Magnánimo, admirador de la obra de van Eyck, envía a uno de los pintores a su servicio, el valenciano Lluís Dalmau, a Flandes para adquirir tapices y, de paso, instruirse en los secretos de la *Ars Nova*. Y Dalmau volvió completamente convertido al estilo flamenco y con fama de gran retratista. Así en 1443 fue reclamado por los dirigentes del municipio barcelonés para pintar la *Mare de Déu dels consellers*, y en dos años Dalmau les hizo entrega de una obra muy innovadora para el ambiente hispánico, pintada al óleo e inspirada en las obras de van Eyck. Sustituyó el fondo dorado por paisajes y arquitectura y sobre todo representó a los *consellers* tal y como éstos le habían pedido, «con su propia semblanza».

Sin embargo, esta interpretación mimética del arte flamenco no acabó de cuajar en los reinos ibéricos, donde una clientela conservadora y deseosa de mostrar su riqueza prefirió mantenerse fiel a los fondos dorados, especialmente tras las escenas aisladas del centro de los retablos, y las figuras naturalistas se vieron un tanto dulcificadas en muchos casos por cierta tendencia a la idealización. Esta adaptación del gótico nórdico a la sensibilidad local es lo que se ha llamado «hispanoflamenco», del que debió ser una buena muestra el valenciano Jacomart, considerado el mejor pintor de su tiempo y llamado a Nápoles por Alfonso el Magnánimo. Sin embargo, la mayoría de las obras que le han sido atribuidas están hoy «bajo sospecha», de manera que se duda mucho de su auténtico «catálogo», que algunos historiadores han derivado hacia las obras antes etiquetadas como del «Maestro de Bonastre», un pintor de primera calidad autor por ejemplo de una Anunciación del Museo de Bellas Artes de Valencia, en la que destaca el carácter táctil de las perlas y los terciopelos, y la habilidad en la representación de las manos, todo ello recortado sobre el preceptivo fondo dorado.

De hecho, las idas y venidas de Jacomart a Nápoles le impidieron acabar muchas de las obras que había emprendido en Valencia, la mayoría de las cuales fueron concluidas por Joan Reixach, que dominó con su taller las décadas centrales del siglo XV no sólo en la ciudad del Turia, sino en una geografía mucho más amplia, que incluía el Bajo Aragón, zonas limítrofes de Castilla e incluso, probablemente, algunos encargos en el monasterio de Poblet. Sus obras, de brillante colorido y gran detallismo, satisfacían los deseos de destacar de sus clientes, y llegaron a crear tipos iconográficos muy en consonancia con la mentalidad de la época, como las predelas con ciclos de la Pasión en las que musulmanes y judíos se identificaban visualmente con los villanos de la historia. Su retablo de la Adoración de los Magos, que hizo para la iglesia de Rubielos de Mora en Teruel (hoy en el MNAC de Barcelona) es una buena muestra de su capacidad de hacer compatibles las novedades flamencas con los gustos locales. Y en ese arte

«híbrido» no tuvieron dificultad en introducirse, aunque fuera al principio de forma accesoria, rasgos del renacimiento italiano, como los vemos en el retablo de la Eucaristía de Segorbe, obra probablemente comenzada por Jacomart y acabada por Reixach, y aún se verá mucho más claro en futuras generaciones, como por ejemplo en las obras de Rodrigo de Osona y de su hijo Francesc.

También trabajó un tiempo en Valencia una de las figuras más interesantes del Cuatrocientos hispano: Bartolomé Bermejo. De origen cordobés, vivió un tiempo en Flandes, y después se convirtió en el prototipo de artista itinerante, desplazándose sobre todo por la Corona de Aragón. Se dice de él que fue el único por estas tierras que llegó a dominar la técnica flamenca de la pintura al óleo, y que por ello exigía pintar rodeado por unas cortinas que le aislaran de las miradas indiscretas. En sus primeras obras destaca el detallismo extremo, por ejemplo, del Santo Domingo de Silos entronizado que pintó para Daroca hacia 1474 y hoy vemos en el Prado, que se ocupa de reproducir con mimo los materiales lujosos de la capa pluvial y las diminutas escenas allí representadas. Sin embargo en otras obras comienza a explorar también las posibilidades expresivas del cuerpo humano sin ningún tipo de idealización, por ejemplo en la tabla del *Descenso al Limbo* del MNAC, donde observamos ya también paisajes nórdicos de fondo, como en su piedad Desplà, que pintó para un arcediano de la catedral de Barcelona, Lluís Desplà, en la etapa final de su vida, hacia 1490. En ella, sobre un imponente paisaje, el comitente se presenta a tamaño natural orando ante una Piedad, a cuya izquierda se sitúa un san Jerónimo anciano que necesita de unas gafas para leer. Sin duda es ésta una de las obras donde el dramatismo y la composición de los flamencos ha sido mejor comprendida por un pintor no originario de los Países Bajos.

En la misma Cataluña, durante la segunda mitad del siglo XV el pintor de más renombre fue Jaume Huguet, cuya dilatada trayectoria comienza con obras de un estilo elegante y decorativo como el retablo de San Jordi del que se conserva la tabla central en el MNAC. Después sus figuras se hicieron más corpóreas, sin olvidar ese refinamiento, como vemos en las figuras de san Abdón y san Senén de Terrassa (1460). En esos momentos se le encargan obras de un gran formato, que él sabe llenar con grandes figuras en primer plano como en el retablo del gremio de Revendedores de Barcelona (1456). Más tarde las circunstancias negativas que se ceban sobre el Principado en la segunda mitad de la centuria, con las guerras civiles y las revueltas remensas, limitaron las posibilidades de patrocinio artístico, y Huguet tuvo que trabajar para gremios bastante conservadores que le impusieron la repetición de modelos conocidos.

También en Portugal surgió en la segunda mitad del Cuatrocientos un artista de formación nórdica con una gran personalidad, como fue Nuno Gonçalves, pintor de la corte del rey Alfonso V y autor del díptico de san Vicente, del museo de Arte Antigua de Lisboa, un retrato verista de los personajes más importantes de la corte. Su estilo es seco pero de una expresividad y una penetración psicológica que lo sitúa entre las mejores obras de la época, en la que hace gala de una de las capacidades más valoradas entre los artistas de la época, como es saber reproducir los rasgos concretos de cada persona. En Castilla la moda flamenca

llegó temporalmente por la importación de piezas que llegaban en los mismos barcos que habían llevado la lana a los talleres de Flandes. Pronto se establecen allí pintores de probable ascendencia nórdica, como Jorge Inglés, que trabajó para el erudito marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza, realizando un retablo de la Virgen donde el marqués y su esposa aparecen retratados en oración. En sus obras (también se le atribuye un retablo de san Jerónimo) vemos como el ilusionismo flamenco se hace más sobrio y resumido, más escueto, en función seguramente de los deseos de su nueva clientela. Más tarde ciudades como Burgos o Salamanca se convirtieron en importantes centros artísticos, y en esta última desarrolló su actividad el que es quizá el más famoso de los pintores castellanos de este siglo, Fernando Gallego. Autor de obras de marcado patetismo, como la Piedad del Prado, sus figuras alargadas se suelen mover en ambientes en los que se observa una mayor observación de la realidad circundante, y no sólo la copia de estampas flamencas, y su estilo personal es capaz de adaptarse más tarde a retos nuevos, como la famosa bóveda del Zodíaco de la Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca, también llamado el «Cielo de Salamanca», pintada al fresco entre 1484 y 1490, un tema humanístico, del que se conserva sólo una parte, y en el que las constelaciones se convierten en figuras mitológicas a partir de grabados italianos.

Entre los escultores cabe mencionar primero a Alejo de Vahía, de probable origen nórdico, que trabajó primero en Valencia, donde se conserva una Dormición de la Virgen en la catedral, y más tarde se estableció en Castilla, donde realizó entre otras cosas el retablo mayor de la catedral de Palencia, además de diversos crucificados, vírgenes y santos. Su personal estilo, que se manifestaba en unas figuras que repetían unos rasgos geométricos básicos, con rizos y barbas simétricas y una anatomía simplificada, se hizo especialmente popular en toda la Península. Contemporáneo, aunque seguramente algo más joven, fue Gil de Siloe, que centró la mayor parte de su actividad en torno a la boyante ciudad de Burgos. Su mayor obra la encontramos de hecho en la cartuja de Miraflores de dicha ciudad, y es el conjunto formado por los sepulcros del rey Juan II de Castilla y su esposa Isabel de Portugal, y el gran retablo de madera que se alza frente a ellos. Para las tumbas Siloe diseñó una gran mole en forma de estrella de ocho puntas con numerosas figuras secundarias y una decoración muy abigarrada que compone una alusión simbólica al rey como Sol de Justicia. Frente a él alzó el gran retablo de madera, presidido por un crucificado inserto en una gran círculo, en alusión a la Eucaristía, mientras otros círculos más pequeños representan escenas de la pasión, que forman un conjunto recargado, casi un tapiz, en el que las formas geométricas aparecen un tanto ocultas entre la cantidad de hojarascas, tracerías, y figuras que la ornan. Parecidos retablos-tapiz haría también, por ejemplo, para las capillas de los condestables y de santa Ana de la catedral de Burgos, esta última con el tema del Árbol de Jesé.

5. *El otoño de Bizancio*

La Cuarta Cruzada dejó muy maltrecho al Imperio bizantino. El saqueo de Constantinopla de 1204 hizo además que muchos de sus tesoros artísticos se perdieran, y fueran a enriquecer los ajuares de los templos occidentales. Bizancio ya no volvería nunca a rehacerse del todo, y mientras en buena parte de su territorio los cruzados creaban sus propios señoríos, en otros surgieron pequeños estados que hacían lo posible por sobrevivir ante el empuje amenazante de los turcos, ahora otomanos, y de los eslavos. Una rama de la familia imperial, los Comneno, creó un reino en Trebisonda, a la orilla del mar Negro; el linaje de los Ángel fundó un «despotado» en el Epiro y los Cantacuceno otro en Morea –el Peloponeso de los griegos antiguos– con Mistra como capital. Por último en Nicea, y controlando una gran parte de la costa oeste de Asia Menor, los miembros de la familia Laskaris formaron un rico estado desde el que partiría uno de sucesores, Miguel Paleólogo, para, con ayuda de los genoveses, reconquistar Constantinopla en 1261. Los Paleólogo se titularían desde entonces emperadores de Bizancio hasta la caída definitiva de la capital en manos de los otomanos en 1453, pero aquél ya no pasaba de ser un mero título honorífico que no comportaba ningún tipo de predominio sobre el resto de estados bizantinos.

5.1 Los últimos esplendores

La Constantinopla de los últimos siglos bizantinos no era ya la urbe impresionante que había maravillado a los viajeros occidentales. Ahora los extranjeros que la visitaban, como el castellano Ruy González de Clavijo o el francés Bertrandon de la Boquière, nos describen una ciudad llena de ruinas, que había visto como su población se reducía a la décima parte –se dice que había pasado del millón de habitantes que llegó a tener a sólo cien mil–, y donde los antiguos lujos

eran sustituidos por patéticos «sucedáneos». Pero la potencia cultural de aquel minúsculo imperio era todavía apreciable, y entre la segunda mitad del siglo XIII y el primer tercio del XIV aún se vivió un cierto florecimiento artístico que se conoce como el «renacimiento paleólogo», aunque en realidad la familia imperial jugaba ya un papel bastante discreto en el patrocinio de las artes. Algunos de sus vasallos disponían incluso de más riqueza que los mismos emperadores, y las obras de mejor calidad se hicieron para ellos. Las iglesias de este período, en general de dimensiones modestas, dado además que el ritual ortodoxo tendía a favorecer las pequeñas congregaciones, no innovaron demasiado, y tuvieron sobre todo una función funeraria, para servir de recinto a los panteones de sus fundadores. Su estructura habitual fue la llamada planta de cruz inscrita, es decir, una cruz griega dentro de un cuadrado, con la intersección de los brazos coronada por una cúpula cuyos empujes laterales se contrarrestan con bóvedas de cañón o semicúpulas en los brazos de la cruz mientras, a su vez, los empujes de éstas quedan absorbidos por los muros que ciñen los cuatro tramos de esquina, alojados en los ángulos de la cruz. Se incrementó también el número de estancias auxiliares que envolvían este espacio central del templo, con la presencia del exonártex o de la *parekklesion*, una capilla lateral adosada normalmente al nártex. También comenzaron a disponerse galerías porticadas delante de las fachadas, y la preocupación por el aspecto exterior del edificio, que ya se observó en momentos anteriores, llegó a un cierto manierismo, con curvas en los paramentos, nichos y paredes ornamentadas con alternancia de ladrillo y piedra, o con ladrillos aplantillados en forma de dientes de sierra y otros motivos geométricos.

Las limitaciones económicas de la familia imperial se hacen evidentes en casos como el de la emperatriz Teodora, viuda de Miguel VIII, que, ante la imposibilidad de fundar un nuevo monasterio que le sirviera como mausoleo, añadió en 1280 una nueva iglesia al que tres siglos antes había fundado el patricio Constantino Lips (la llamada hoy mezquita de Fenari Isa Camii), en su parte sur. El nuevo templo, consagrado a san Juan Bautista, constaba de un núcleo cuadrado coronado por una cúpula y rodeado por dos deambulatorios, el exonártex y el *parekklesion*. Esta multiplicación de espacios laterales se debe sobre todo a la necesidad de mayor espacio para las tumbas de los benefactores de la iglesia, de manera que había cinco arcosolios en la *naos*, cuatro en el nártex y siete en el deambulatorio exterior. El de Teodora ocupaba el lugar de honor, es decir, el más cercano al altar en la parte oriental de la nave, y a su tumba debieron pertenecer unos bustos de apóstoles de gran calidad que hoy se encuentran en el Museo de Estambul. Exteriormente la nueva iglesia destaca por su decoración de ladrillos formando nichos y esvásticas, frente a la mayor sobriedad de la iglesia anterior.

Algo más tarde, en 1315, la viuda del general Miguel Dukas Glabas Tarcaniotes financió la construcción del *parekklesion* de Santa María Pammakaristos (hoy Fethiye Camii) para situar también allí la capilla mortuoria de su marido. Se trata de otra iglesia de cruz inscrita con cúpula central precedida por un nártex de dos pisos cubierto por dos pequeñas cúpulas donde se sitúan cuatro arcosolios. Además se procedió a la decoración de toda la iglesia con mosaicos, situando en la cúpula central al Pantocrátor rodeado en los gallones por doce profetas del

Antiguo Testamento, y en el ábside al Cristo *Hyperagathos* o «señor bondadoso» junto la Virgen y san Juan Bautista, además de una galería de santos y ciertas imágenes, como el bautismo de Cristo, en la *parekklesion*.

Sin embargo, el mejor y más complejo ciclo iconográfico de esta época, desarrollado parte en mosaico y parte al fresco, se encuentra en la iglesia de San Salvador de Cora (hoy Kariye Camii). Se trataba de un antiguo monasterio abandonado en las afueras de Constantinopla –«cora» quiere decir «campo», y de hecho se encuentra adosado a la continuación de las murallas de Teodosio–, que hacia 1321 fue restaurado a expensas de Teodoro Metokites, gran *logoteta* o tesorero imperial, que se construyó un palacio al lado. Hoy no queda nada ni del palacio ni de las estructuras del monasterio, sólo la iglesia, que parte de otra anterior, del siglo XII, que fue ampliada poniendo una nueva cúpula en el centro, restaurando el nártex y el exonártex y añadiendo la típica *parekklesion* funeraria a la parte sur. Pero lo más importante fue la nueva decoración del templo, ordenada por un comitente de vasta cultura que se hizo representar en el tímpano del nártex ofreciendo la maqueta del proyecto a la Virgen y con la cabeza cubierta por un gran gorro oriental que llevaba como distintivo de su cargo. Metokites además supo utilizar aquellas imágenes para transmitir mensajes políticos según su conveniencia, y se dice, por ejemplo, que la insólita escena de la inscripción de la Sagrada Familia en el censo de Augusto del ciclo de la Natividad del exonártex se puso allí para tratar de convencer al pueblo de la necesidad de recaudar un nuevo tributo con el que hacer frente a los almogávares catalanes que estaban devastando Anatolia.

Esa escena forma parte de un conjunto en el que los dos vestíbulos sucesivos están dedicados a la vida de Cristo y a la de la Virgen, mientras que los temas principales, con el Pantocrátor, quedarían para la *naos*, pero no se conservan. Los temas se han interpretado sobre todo a partir de los Evangelios Apócrifos, y especialmente del Protoevangelio de Santiago, buscando el tono más anecdótico e intimista de estas narraciones. El hieratismo del pasado ha desaparecido casi por completo, y vemos ahora escenas amables, dinámicas, que probablemente se inspiraron en miniaturas anteriores que ya apuntaban hacia este nuevo estilo. Las figuras se humanizan y expresan sus emociones en escenarios que hacen referencias más concretas al mundo real. En la *parekklesion* se abandonó el mosaico y se optó por el fresco, bastante más barato pero con una riqueza cromática y un dibujo exquisito que ha hecho pensar en modelos clásicos tratados con una gran emotividad. El tema del conjunto era la Salvación de la humanidad, un rayo de esperanza en la difícil situación que vivía Bizancio, y esa salvación se manifiesta en los milagros de Jesús, en el Juicio Final, y sobre todo en la Anástasis que preside el ábside, donde Jesús, vestido con una túnica blanca, tira de las manos de Adán y Eva para sacarlos del Limbo y llevarlos hacia la vida eterna. El movimiento que expresa esta escena está ya muy lejos de la frontalidad impasible del pasado, y los ciclos de Cora se pueden comparar con lo que contemporáneamente hacía Giotto en la capilla Scrovegni de Padua.

De los palacios de Constantinopla de esta época apenas queda nada. Sabemos que el Gran Palacio estaba abandonado y cubierto de malas hierbas que servían de

pasto para el ganado, mientras que la corte se había trasladado al Tekfur Sarayi, cerca del Salvador de Cora, que había construido en el siglo XIII Constantino VII Porfirogéneta y del que sólo queda en pie una fachada con un pórtico de columnas, muy ornamentado con cerámica, ladrillo y arcos doblados.

En los otros estados bizantinos también se llevaron a cabo obras de interés, como la iglesia de la Virgen Parigoritissa o de la Consolación, de Arta, de los años ochenta del siglo XIII, que suspende su cúpula central sobre cuatro órdenes de columnas superpuestas, mientras que en el exterior muestra el aspecto de una mole cúbica coronada por las cinco cúpulas de la cruz y abierta al exterior por dos pisos de ventanas bíforas con cierto parecido a los palacios venecianos. En Salónica, la iglesia de los Santos Apóstoles también muestra la búsqueda de efectos decorativos característica de esta época, con un nártex abierto con arcadas de medio punto peraltado, numerosos nichos y cúpulas-linterna de tambor muy alto, además de ventanas abocinadas que dan lugar a líneas de imposta ondulantes. Macedonia cuenta además con una de los conjuntos pictóricos más importantes de la época tardobizantina, el de Ochrid, venerado más tarde por los pueblos eslavos porque, dice la tradición, que fue allí donde los santos Cirilo y Metodio inventaron el alfabeto cirílico que ellos utilizan. Sus paredes aparecen llenas de complejos programas iconográficos sobre la muerte y Resurrección de Cristo, y las vidas de estos santos cuyos movimientos detenidos, como en un paso de danza, recuerdan a los frescos de Cora.

En Trebisonda (actual Trabzon, en la costa anatólica del mar Negro), la familia de los Comneno tuvo su último reino, en el que trató de revivir la corte de la que habían disfrutado tiempo atrás en Constantinopla. Su legado más importante ha sido la iglesia de la Panagia Chrysocephalos, es decir, de la «Virgen Coronada de oro», nombre que le viene en parte de la cúpula, cuyas tejas eran de cobre dorado. Adapta una vez más una cúpula sobre un edificio de planta basilical, y en ella la presencia de tribunas con un fin áulico recuerda esos usos cortesanos de los Comneno, que celebraban allí sus coronaciones, procesiones solemnes y entierros reales. Construida a finales del siglo XIII, hubo de ser rehecha en 1341, después de una de las guerras civiles que padeció el reino. Además, en Trebisonda, donde probablemente nunca llegó a haber fábricas de vidrio que permitieran las decoraciones con mosaico, se desarrolló una importante decoración al fresco, con una amplia paleta de colores de gradaciones delicadas y un abierto menosprecio del naturalismo, en el que se pueden pintar animales de colores llamativos sólo para dar más relieve a las escenas.

Por último, la ciudad de Mistra, en el Peloponeso, se convirtió a finales del siglo XIII en centro de un arzobispado cuando se trasladó allí el titular de Esparta. Como consecuencia se levantó una nueva catedral, la de San Demetrio, de simple planta basilical, y la más original iglesia de la Virgen, o de la Hodigitria de Mistra, consagrada en 1310 y que sirvió de *katholikon* o iglesia principal al monasterio de Brontocheion. Se trata de una iglesia doble, con una planta baja basilical de tres naves y, sobre ella, para asentar las tribunas, se sitúa un templo de cruz inscrita con una cúpula sobre pilares en el centro y bóvedas de cañón en los brazos de la cruz, mientras en las esquinas se disponen otras cuatro pequeñas

cúpulas con cimborrios al exterior. La solución tuvo tanto éxito que fue imitada en otros edificios, como el monasterio femenino de la Pantanasa de Mistra, fundado en 1428, la última gran obra, por tanto, del Imperio bizantino.

5.2 Las «nuevas Romas»

La agonía de Bizancio no supuso, en todo caso, la del sentido estético que aquella civilización creó, porque los pueblos eslavos, empapados de la cultura greco-ortodoxa, se sintieron siempre sus continuadores, y aspiraron a convertir las capitales de sus respectivos estados en «nuevas Romas», como lo había sido Constantinopla antes. No muy lejos de Bizancio, en Serbia, el creciente poder de sus monarcas amenazó ya desde el siglo XIII a los despotados balcánicos. Desde antes incluso, desde finales del siglo XII, se observa allí una interesante actividad constructiva de la que es un buen ejemplo el monasterio de Studenica, fundado en 1190 a expensas de Stefan Nemanja, el «padre» del estado serbio medieval, en cuya iglesia de la Virgen se mezclan la cúpula bizantina con motivos decorativos del románico italiano, como los arquillos ciegos y las lesenas y la cubrición de la fachada con mármol blanco. Ese estilo híbrido se conoce allí como la «arquitectura de la escuela de Raška». Poco más tarde, entre 1234 y 1236, el rey Vladislav I fundó el monasterio de la Ascensión de Mileseva, importante sobre todo por sus frescos, de estilo más naturalista que los propiamente bizantinos, y entre los que destaca un retrato del mismo soberano haciendo ofrenda del templo.Ya a principios del Trescientos el avance serbio les llevó a dominar Macedonia, y uno de sus monarcas, Stefan Dusan, llegó a proclamarse «emperador de los serbios y los griegos». Uno de sus antecesores, Milutin, fundó en 1321 el monasterio de Gračanica, en Kosovo, sobre las ruinas de una antigua iglesia bizantina del siglo VI. Su iglesia, de cruz inscrita rodeada de espacios auxiliares como era la moda en Bizancio, destaca por su importante altura en relación a su anchura, y exteriormente nos muestra un juego piramidal de volúmenes ondulantes ejecutado alternando la cantería y el ladrillo, más abundante en las ventanas y las zonas altas. Sus pinturas son también de gran calidad, inspiradas tanto en el mundo clásico como en la misma realidad y, sobre todo, en la tradición de los iconos y las miniaturas bizantinas. La complejidad de algunos rostros, como el de san Juan Bautista y sobre todo de algunas escenas, como la Dormición de la Virgen, desbordante de personajes, hace que estas pinturas se encuentren entre las mejores obras plásticas de la tradición bizantina.

Al oriente de Serbia los nómadas búlgaros acabaron asentándose y formando su propio estado, que a principios del siglo X dominaba prácticamente los Balcanes. Es en cambio con el segundo Imperio búlgaro (1185-1396) cuando Bulgaria desarrolla una arte propio, de fuerte impronta bizantina. El monasterio de Rila, al oeste de Sofía, es uno de sus emblemas nacionales. Fundado por un cortesano retirado a la vida contemplativa en el siglo X, Iván Rilski (también conocido como san Juan de Rila), el edificio se modificó profundamente a lo largo del siglo XIII. Su *katholikon* o iglesia principal presenta una amplia galería de arcos que

la envuelven y protegen las pinturas que aún hoy adornan sus muros. Además las bandas de colores en sus muros exteriores le confieren su peculiar aspecto.

Sin embargo, el de «Tercera Roma» es un título que sólo podría reivindicar con propiedad la gran Rusia. Durante los siglos XIII y XIV el centro de gravedad en las estepas se desplazó hacia el norte, pasando de Kiev, muy castigada por las invasiones tártaras, a Novgorod primero, y más tarde a Moscú. La arquitectura rusa a partir de estos momentos mostró una interesante fusión de elementos locales, de tradición bizantina, y contactos con Occidente. Los muros comenzaron a rematarse con arcos conopiales y a ser recorridos por largas columnas adosadas para aligerar la apariencia cúbica de las construcciones, mientras las cúpulas adquirían su característica forma bulbosa.

En la época del zar Iván III (1440-1505) el reino moscovita alcanzó su apogeo, con su matrimonio con María Paleólogo y la formación de una corte culta que acogió a artistas italianos. El gran complejo del Kremlin o «ciudadela» toma forma en el siglo XIV, con la construcción de una gran fortaleza de piedra blanca, y se llena de contenido a lo largo del XV, con la construcción de las catedrales de la Dormición, donde se coronaban los zares, de la Anunciación, donde se bautizaban los príncipes, la Deposición del Manto, donde se conmemoraban las fiestas imperiales y de San Miguel, que se convirtió en el panteón imperial, a las cuales se añadirá más tarde, fuera del recinto, San Basilio. La catedral de la Dormición concretamente, demolida en 1326 por su estado ruinoso, se rehizo entre 1475 y 1479 bajo las órdenes del arquitecto italiano Aristotele Fioravanti, discípulo de Alberti, quien tomó como modelo ruso prestigioso la Asunción de Vladimir, de la que toma sus cúpulas doradas, pero regularizó sus proporciones como correspondía a su espíritu *quattrocentista*. El resultado fue una iglesia de tres naves coronada con cinco cúpulas sobre torres de sección cilíndrica y una organización rítmica del exterior, con arquillos y columnas, que le confiere un cierto aspecto de palacio renacentista. La tradición oriental ganó en cambio el pulso a las influencias occidentales en tiempos de Iván el Terrible, ya en el siglo XVI, cuando se construyó la catedral de San Basilio, originalmente «de la Intercesión de la Virgen en el Montículo», como ofrenda después de la victoria del zar contra el janato de Kazán en 1555. La idea inicial era construir un grupo de capillas, cada una dedicada a uno de los santos en cuyo día el zar ganó la batalla, pero la construcción de la torre central acabó por unificar los espacios en una sola catedral, obra del arquitecto Póstnik Yákovlev, cuyas imaginativas formas bulbosas y los llamativos colores le proporcionan un aspecto oriental.

El siglo XV es además el momento en el que la pintura de iconos alcanzó en Rusia una mayor calidad y fue capaz de crear un estilo propio, menos ascético que el bizantino, de ritmos más suaves y siluetas más ondulantes. La escuela de Moscú fue la más importante, y el iconostasio de la Dormición, realizado en 1405, se llenó de iconos superpuestos en hileras con la Deesis, los profetas, y la representación de las distintas fiestas ortodoxas entre sus temas principales. Las grandes figuras de este siglo tienen ya nombre y apellido, y entre ellas destaca en primer lugar Teófanes el Griego, un pintor de Constantinopla que en 1370 se mudó a Novgorod, y de allí pasó a Moscú en 1395. De amplia erudición, su obra

es muy expresiva, y tiende a ordenar a las figuras en base a formas geométricas, como se puede comprobar en su Transfiguración en el Monte Tabor de la Galería Tretyakov de Moscú. Su discípulo, Andrei Rubliov, colaboró con él en la pintura de los iconos y los frescos de la catedral de la Anunciación del Kremlin, en 1405. su obra más conocida es, sin embargo, el icono de la Trinidad que pintó probablemente entre 1422 y 1428 para el monasterio de la Trinidad y San Sergio. En realidad Rubliov representó a los tres ángeles de la aparición a Abraham en Mamré, que se tenía por la primera manifestación del carácter trino de Dios. Rubliov pretende ahondar en la sutileza de este concepto teológico, remarcando la unidad de las tres figuras, de las que el ángel del centro ya no representa a Dios Padre, como era común, sino a Cristo, como lo indica el colorido de sus vestiduras, mientras detrás de él aparece un árbol verde, símbolo de la vida eterna. A su izquierda (la derecha del espectador) se sitúa el ángel que simboliza al Espíritu Santo, con una colina detrás que representa el ascenso espiritual al cielo, y ambos se inclinan hacia la tercera figura, la del Padre, detrás del cual hay un edificio, emblema de la casa de Dios, del orden divino del universo. Cristo es además el que bendice el cáliz. Es característica la serenidad de los personajes, sus líneas curvas y rítmicas, y una gama de colores claros y luminosos que le dan un aire místico a una composición en forma de pentágono, indudable influencia del que fue su maestro. Esta imagen, como otras de Rubliov, sería muy venerada por los fieles, hasta el punto de que se llegó a llenar de oro y pedrerías que éstos donaban para ornarla, y que durante mucho tiempo dejaron sólo al descubierto de la tabla original las caras y las manos de las figuras.

6. *El arte del Islam tardomedieval*

Los últimos siglos de la Edad Media son para el Islam un período de progresiva orientalización, tanto por la llegada, en diversas oleadas, de los pueblos mongoles y turcos de las estepas, como porque la fe musulmana se expandió hacia la India y Asia Central mientras, en cambio, en Occidente el territorio andalusí fue menguando hasta desaparecer como entidad política ante el empuje de la nueva monarquía hispánica en 1492. Al mismo tiempo, el constante flujo y reflujo de la compleja historia política de los países islámicos se concretó en esta época en un período de disgregación de los últimos califatos durante el siglo XIV que duró hasta la segunda mitad de la siguiente centuria, momento en el que volverán a alzarse nuevos imperios que reunificarán porciones significativas del mundo musulmán, y muy especialmente el de los otomanos.

6.1 Oriente entre turcos y mongoles

Desde los primeros años del siglo XIII las tribus mongolas que vivían de forma nómada en el corazón de Asia se unificaron bajo el mando de Gengis Khan y protagonizaron una espectacular expansión que les llevó desde la China hasta Europa y Persia. Durante casi doscientos años las oleadas mongolas continuaron siguiendo la estela de otros líderes carismáticos, como Hulagu o Timur Lang –Timur *el Cojo* literalmente o Tamerlán para los europeos. Esta constante dinámica migratoria tuvo como paradójica consecuencia la gran dispersión de los pueblos turcos, más que de los mongoles, y de su lengua y cultura, dado que los mongoles no eran muy numerosos e incorporaron masivamente a sus ejércitos a contingentes de esta otra etnia.

El efecto geopolítico de estos desplazamientos fue la formación de potentes «kanatos» como el del Gran Kan de la China, el de Chagatai en el Turquestán

o el de la Horda de Oro en Ucrania y la Siberia occidental. Mientras tanto en el Próximo Oriente Hulagu, nieto de Gengis Khan, arrasó Bagdad y acabó definitivamente con el califato abbasida en 1258, aunque ya hacía más de doscientos años que dicho califato carecía de un poder efectivo. Poco más tarde incluso propuso una alianza a Luis IX de Francia contra los mamelucos que no prosperó.

Los descendientes de este jefe mongol fundaron allí un estado que llamarían de los «ilkanes» o virreyes, porque teóricamente estaban sometidos al gran Kan de la China. Sus mayores creaciones artísticas fueron básicamente dos: la fundación de una nueva capital, llamada Sultaniyya, situada en Irán, a unos 240 kilómetros al noroeste de Teherán y, sobre todo, el desarrollo de un refinado arte de la miniatura que nos proporciona algunas de las pocas narraciones figurativas del mundo islámico. De la nueva ciudad fundada por la dinastía mongola sólo se conserva actualmente el mausoleo de Öljeitü, el octavo kan mongol de Persia, construido en 1309 con una planta octogonal y una cúpula que imita la de la Roca de Jerusalén como una reivindicación de la legitimidad de los ilkanes en el momento en que este monarca abrazó el chiísmo frente a los mamelucos sunnitas de Egipto. Por su parte, en la miniatura continuó el esplendor que se había iniciado en Bagdad desde principios del siglo XIII, con un centro especialmente importante en la ciudad de Tabriz, donde se fundió la tradición persa con influencias llegadas de China, como el tratamiento más realista de los paisajes, y con los rasgos físicos y culturales de los dominadores mongoles, que hace que los personajes muestren rostros y vestidos orientales. Así en el *Shāhnāma* o *Libro de los Reyes*, la epopeya nacional del pueblo persa, escrita en más de cincuenta mil versos por el poeta Ferdowsi hacia el año 1000 e ilustrada con frecuencia sobre todo a partir del siglo XIV, el mismo Alejandro Magno parece un kan mongol dirigiendo sus hordas. Una de las ediciones más lujosas, de la década de 1330, es el llamado *Shāhnāma Demotte* por el nombre del último de sus propietarios, que a principios del siglo XX lo vendió por folios sueltos, de manera que actualmente se conocen más de cincuenta fragmentos con miniaturas, dispersos por colecciones y museos. La Historia Universal de Rashid al-Dhin Hamadani o el Bestiario Manafi al-Hayawan son otras muestras señeras del arte ilkaní, destacadas por el dinamismo de sus escenas –entre ellas algunas cortesanas– y por la precisa articulación entre los personajes y el escenario.

La invasión de Tamerlán puso fin al reino ilkaní en 1370, iniciándose la dinastía timúrida que gobernaría Persia hasta 1517. Su capital, Samarcanda, atrajo a artistas de todas las tierras recorridas por los mongoles, y aunque no se registraron grandes innovaciones, los kanes timúridas se mostraron como auténticos megalómanos patrocinando obras de enormes dimensiones y gran lujo, como el mismo mausoleo de Tamerlán o Gur-e Amir en Samarcanda, un complejo arquitectónico en el que descansan no sólo los restos del fundador, sino también los de algunos de sus descendientes. Con forma octogonal, el mausoleo se corona con una cúpula bulbosa de quince metros de diámetros por doce y medio de altura, elevada sobre un tambor y recubierta de cerámica vidriada de color azul, tallada con estrías verticales como si fuera una tienda de las estepas. La entrada se realiza a través de un *iwan* o pabellón cerrado por tres lados, ricamente decorado con mosaicos, y en el interior las paredes están recubiertas con bloques de ónice y

mocárabes en los techos. El nieto de Tamerlán, Ulugh Bey, fue un príncipe erudito, matemático y astrónomo, que incluso construyó una gran observatorio en Samarcanda a principios del siglo XV y al que debemos la madrasa de Ulugh Bey, un centro de enseñanza organizado alrededor de un gran patio con cuatro iwanes como acceso a las distintas escuelas coránicas y a las celdas de los estudiantes, distribuidas en dos pisos. Las esquinas están ocupadas por cuatro estancias con forma de cruz y cubiertas por cúpulas, y a su lado cada una tiene un minarete troncocónico rematado por una corona de *muqarnas*. Todo el edificio está decorado con cerámica azul y verde, típica del Asia Central.

Además de Samarcanda, otras ciudades, como Herat, vivieron una etapa de esplendor relacionada en este caso con el desarrollo de la artesanía del metal, cuyos jarrones cubiertos con un complejo juego de inscripciones y tramas vegetales se exportarían a todo el mundo islámico. En Herat vivió uno de los más importantes pintores del mundo islámico, Kamal al-Din Bihzad, jefe de los talleres reales y miniaturista que gustaba de describir con sumo detalle escenas de la vida cotidiana, por ejemplo ilustrando el Khamsa del poeta Nizami, una obra del siglo XII que el decoró hacia 1494.

En el siglo XII el Islam llegó a la India, y allí el llamado sultanato de Delhi produjo expresiones artísticas tan impresionantes como la mezquita de Qubbat al-Islam o el mausoleo de Iltutmish, ambas en la capital india, pero geográficamente quedan demasiado lejos de los propósitos de esta obra. Delhi resistió al dominio de los mongoles hasta principios del siglo XVI, y durante ese mismo período perduró en Egipto la dinastía de los mamelucos, esclavos turcos que se hicieron con el poder en 1250 desplazando a los ayubíes, descendientes de Saladino y, después de la caída de Bagdad en manos mongolas, acogieron en El Cairo al califa abbasida, buscando así legitimar su poder.

Los mamelucos dieron una especial importancia a la educación en la fe islámica, y de hecho crearon grandes complejos religiosos que unían en un solo edificio mezquita, madrasa, centros de caridad y tumba del fundador. Es lo que se ha llamado «mezquita-bloque», la más importante de las cuales es la mezquita del sultán Hassan, alzada en El Cairo a mediados del siglo XIV. En el centro tiene un patio con cuatro *iwanes* y las cuatro *madrasas*, sede de las escuelas básicas del Islam sunnita, –malikí, hanefí, xafí y hanbalí–, cada una con un minarete. El *iwan* que da a Oriente es mayor que los otros, y tras él se encuentran el muro de la *qibla* y el *mihrab*, detrás del cual está el mausoleo de Hassan, cuadrado y cubierto por una cúpula. El aspecto exterior del complejo es el de un edificio compacto, cerrado por muros altos almenados y con monumentales puertas ornadas por mocárabes.

También se desarrollaron en el Egipto mameluco refinadas artes suntuarias, como la producción de piezas de metal damasquinado, especialmente los barreños, que adoptan la forma de un sombrero de copa invertido, como el llamado curiosamente «baptisterio de San Luis» del Louvre, porque al menos desde el siglo XVII sirvió para los bautizos de la familia real francesa. Es en realidad una pieza de finales del siglo XIII o principios del XIV, adornada con representaciones humanas y animales hechas con incrustaciones de oro y plata por un orfebre

llamado Mohammed ibn al-Zaid, quien firmó seis veces su obra. También las alfombras de lana decoradas a base de medallones octogonales, o las piezas de vidrio de colores fueron el reflejo de unas cortes amantes del lujo y la ostentación.

A finales del siglo XIII uno de los grupos turcos que se había visto empujado por el avance mongol desde el Jorasán, al nordeste del actual Irán, hasta Anatolia, los otomanos, crearon su propio estado bajo el sultán Osmán, que fundó la dinastía de los Osmán u otomana. A lo largo del siglo siguiente, y aprovechando la fragmentación del Islam en aquellos años, el sultanato otomano fue creciendo y en 1453 Mehmet II conquistó Constantinopla, poniendo fin, como hemos visto, al Imperio Bizantino. Entre esta fecha y las primeras décadas del Quinientos el imperio otomano se expandió desde Crimea y Hungría por el norte hasta Arabia por el sur, y desde el Jorasán hasta Argelia, amenazando incluso al Occidente cristiano, que lo veía como el enemigo más temible.

Los otomanos, aunque disponían de una tradición artística propia, quedaron tan deslumbrados por los grandes edificios de Constantinopla y el prestigio que representaban, que comenzaron a construir en la ciudad, ahora rebautizada como Estambul, sus mezquitas imitando la forma de Santa Sofía o de los Santos Apóstoles, una estructura que era completamente nueva en el mundo musulmán. Las más importantes se levantaron ya en el siglo XVI, y son obra del gran arquitecto imperial, Sinán. Entre ellas la mezquita Shahzade adopta la forma de los Santos Apóstoles, de cruz griega inscrita en un cuadrado, con una gran cúpula en el centro contrarrestada por cuatro semicúpulas a los lados, que igualmente descargan su peso cada una en dos semicúpulas más pequeñas ubicadas en diagonal. Las esquinas se cubren también con cuatro pequeñas cúpulas, y el *sahn* o patio de abluciones está rodeado igualmente por galerías con tramos cupulados.

La Suleimaniye o Mezquita de Solimán es, en cambio, lo que los otomanos llamaban una *kulliye*, es decir, un complejo multifuncional parecido al que hemos visto con los mamelucos, pero aún con más edificios –bibliotecas, baños, bazar, manicomio, etc. La mezquita en sí es una imitación de Santa Sofía, con la diferencia de que aquí los arcos torales son apuntados y los pilares quedan más a la vista. También dispone más minaretes a su alrededor que ninguna otra, seis, mientras que las demás mezquitas de la ciudad, incluida la reconvertida Santa Sofía, también vieron como crecían a su alrededor estas formas cónicas y delgadas, rematadas por agudas flechas y con tres balcones circulares, que le confieren buena parte de su personalidad a la actual Estambul.

Los sultanes otomanos se hicieron construir también suntuosos palacios de los qua la mejor muestra es el de Topkapi, colgado sobre el Bósforo, entre el Cuerno de Oro y el mar de Mármara, y que constituye un entramado complejo de edificios unidos por patios y jardines de planta laberíntica. En su interior el esplendor de lo que los occidentales llamaban la «Corte del Gran Turco», las artes jugaban un papel fundamental, desarrollándose a su servicio artesanías de merecida fama, como la cerámica de Iznik (la Nicea bizantina) y de la misma Estambul, llena de flores representadas de forma realista, pero también de arabescos, caligrafía o vegetales de tradición china, con un claro dominio del color azul, que inundó también el interior de las mezquitas.

6.2 El repliegue del Islam occidental

La misma dinámica disgregadora que hemos visto en Oriente actuó en el extremo occidental del mundo islámico durante el siglo XIII, y la unidad impuesta por los almohades se fragmentó en diversos estados. Argelia y Túnez quedaron en manos de los hafsidas, familia que ya gobernaba antes este territorio en nombre de los almohades, y Marruecos fue invadido por los meriníes o benimerines, una tribu beréber del altiplano y de los confines del Sahara. Los benimerines incluso cruzaron el Estrecho de Gibraltar en 1275 y ocuparon algunas ciudades de Andalucía, como Rota o Algeciras, hasta que en 1340 Alfonso XI de Castilla los derrotó en la batalla del Salado, y los obligó a replegarse hacia Marruecos, donde mantuvieron un estado fuerte hasta 1463. En al-Ándalus quedó entonces sólo el pequeño reino de Granada como epílogo del antiguo esplendor, bajo el dominio de los nazaríes, un linaje de Jaén que desplazó a la familia de los ziríes en 1237 y, con gran habilidad diplomática, supo sobrevivir entre Castilla y el sultanato meriní durante más de doscientos años.

Los benimerines establecieron su capital en Fez, fundando a su lado Fez al-Jadid o la «ciudad nueva» como residencia palatina en 1276, mientras, especialmente bajo el reinado de Abu Yusuf Yaqub, emprendieron una ambiciosa política constructiva basada en la tradición anterior, con manifestaciones tan importantes como el mausoleo-oratorio de la Chellah de Rabat, o las madrasas al-Saffarin, al-Attarin y Bou Inania de Fez. La Chellah es un edificio situado extramuros de la ciudad que simula la forma de una fortaleza, con una puerta enmarcada por dos torres poligonales decoradas con *muqarnas* en la parte superior, donde se enterraron los difuntos de la dinastía meriní. Las madrasas, por su parte, destacan sobre todo por la profusa decoración de cerámica, estuco y madera tallada, material este último que también se utilizaría para los suntuosos *mimbares* benimerines.

Por su parte, el sultanato de Granada, a pesar de su relativa debilidad militar y política, fue capaz de sobrevivir y de crear un estilo artístico que, basado en la tradición andalusí, adquirió una personalidad propia y un altísimo nivel de calidad, que se hace patente sobre todo en las finas columnas, los techos de mocárabes, los arrimaderos alicatados y los ricos recubrimientos de yeserías. La gran obra del período es, por supuesto, la Alhambra o alcazaba al-Hamra (el castillo rojo), auténtica ciudad palatina adosada a Granada que se fue formando añadiendo poco a poco nuevos elementos desde la entronización de los nazaríes con Muhammad I en 1238 hasta la segunda mitad del siglo XIV, cuando Yusuf I y Muhammad V alzaron las partes más importantes del complejo. No hay en todo caso que olvidar que el aspecto actual del complejo no es el original, puesto que han ido desapareciendo las calles y las viviendas de lo que era una auténtica medina donde vivía también una población artesana y mercantil, para dejar paso a una ilusoria sucesión de jardines y patios.

Sobre los montes de al-Sabika, el Mauror y el Cerro del Sol, entre los ríos Darro y Genil, existían desde el siglo XI pequeñas construcciones con funciones de vigilancia, cuando Muhammad I edificó allí una primera fortificación que se alargaba de este a oeste, situando en la parte más occidental una alcazaba

con forma de proa de barco, presidida por la torre de la Vela o de la Campana y con la torre del Homenaje a Oriente, entre las cuales se halla el llamado «barrio castrense» porque debió estar habitado por soldados, de cuyas casas quedan los cimientos.

La primera estructura propiamente palatina de la Alhambra data de comienzos del Trescientos, y corresponde al palacio del Partal, impulsado por el sultán Muhammad III, del que sólo queda la torre que aloja la *qubba* o sala principal, un pórtico con arcadas delante de él y un gran estanque delante de las construcciones que determina el eje compositivo de todo el espacio. Pero fue con Yusuf I y Muhammad V –entre 1333 y 1391– cuando se construyeron los dos palacios más importantes de la Alhambra, el de Comares y el de los Leones, además de otros elementos claves como el baño real, la torre de la Cautiva o las principales puertas del recinto fortificado. El palacio de Comares era la sede oficial de los soberanos, aunque éstos disponían de otros palacios dentro y fuera de la Alhambra, y su construcción se prolongó desde finales del siglo XIII hasta 1370. El patio principal del palacio, el de Comares o de los Arrayanes, es el núcleo alrededor del cual se disponen una serie de patios secundarios, cada uno con unas funciones burocráticas específicas, y que constituían los hitos del camino que conducía a la presencia del sultán en el Salón de Embajadores. Éste se halla en el interior de la torre de Comares, rodeado por nueve pequeñas alcobas, tres por cada lado del cuadrado, abriéndose el cuarto a la llamada sala de la Barca, antesala que da al gran patio rectangular presidido por una alberca. En la parte occidental queda el Cuarto Dorado, un pequeño palacio de justicia, con su correspondiente patio, y el Mexuar o sala del consejo de ministros.

Y a oriente, formando ángulo recto con el palacio de Comares, y enlazando con el baño real que ya existía antes, se dispuso el patio de los Leones, construido por Muhammad V antes de 1362. Si el de Comares sigue el modelo del patio axial, el de Leones es de crucero, con una gran fuente en el centro en la que se reutilizaron las estatuas de leones del antiguo palacio de Ibn Nagrela, visir judío de los ziríes del siglo XI, de la que surgen cuatro pequeñas acequias como alegorías de los cuatro ríos del Paraíso. Enmarcado por pórticos en los cuatro lados, de los que se avanzan dos pabellones en los dos frentes más cortos del rectángulo, el patio de los Leones, con sus finas columnas pareadas y la riqueza decorativa de sus ataurique, es una de las grandes joyas del arte islámico. Se abren a él las estancias de la sala de las Dos Hermanas al norte, y tras ella el mirador de Lindaraja, y la sala de los Abencerrajes al sur, destinadas respectivamente a servir como salón del trono durante las estaciones calurosas y frías, y ambas cubiertas por cúpulas decoradas interiormente por abigarrados conjuntos de mocárabes de formas estrelladas que se completan con la decoración de ataurique de las paredes y las inscripciones epigráficas, que cantan poéticamente las funciones de cada habitación. Una de las estancias alargadas que quedan detrás de los frentes cortos del patio se llama precisamente sala de los Mocárabes, por la importancia de esta decoración en ella, mientras que en la otra parte queda la sala de los Reyes, por las figuras pintadas en la bóveda, que representan una galería de personajes masculinos, interpretados como monarcas, además de escenas galantes y de

torneo, muy probablemente ejecutadas por pintores cristianos contratados por los sultanes nazaríes.

Al lado opuesto del barranco que cruza por delante de la Alhambra, en la ladera del cerro del Sol, se encuentra el Generalife o Yanat al-Arif –el «huerto del albañil»– , una almunia o finca de recreo que incluye una serie de huertos en terraza y una gran dehesa para el ganado, donde los sultanes podían cumplir el idílico deseo medieval de encontrar la naturaleza en la misma ciudad. Fue construido por Muhammad II a finales del siglo XIII y reformado más tarde; la parte residencial está compuesta también por un patio cruzado por una acequia y un pabellón con pórtico, salón con alcobas laterales y torre-mirador.

Los nazaríes patrocinaron también otros edificios funcionales radicados en la ciudad de Granada, como el Maristán o manicomio, y el corral del Carbón o alhóndiga destinada al almacenamiento de mercancías y al hospedaje de comerciantes foráneos, ambos organizados alrededor de un patio cuadrado al que se abren las estancias en dos pisos; o mezquitas como la de los Morabitos o la de los Conversos, cuyos minaretes sirven actualmente como campanario de dos iglesias parroquiales.

Además, los talleres reales se mantuvieron activos hasta poco antes de 1492, y produjeron piezas tan refinadas como los grandes «vasos» o jarrones de la Alhambra que, con la forma de los tradicionales cántaros, el cuerpo ovoide, la base estrecha, el cuello muy alto y unas asas triangulares que sólo podían servir como decoración, no tenían más finalidad que ornar los salones palatinos. Como también los magníficos tejidos de seda o los cascos y las espadas que, como la de Boabdil, servían mucho más para lucirlas en brillantes paradas militares que para combatir a aquellos cristianos que, por la fuerza de las armas, acabaron definitivamente con el sueño melancólico de los sultanes granadinos.

Bibliografía

Bagnoli, A. (ed.), *Duccio: alle origine della pittura senese*, Milán, Silvana, 2003.

Bango Torviso, I., *Giotto*, Madrid, Biblioteca el Mundo, 2004.

Barasch, M., *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Akal, 1999 (original en inglés de 1987).

Bellosi, L., *Giotto: la obra completa,* Florencia, Scala, 1992.

— *La oveja de Giotto,* Madrid, Akal, 1992.

Belting, H., *Hyeronimus Bosch (el Bosco). El Jardín de las Delicias*, Madrid, Abada, 2009.

Bialostocki, J., *El arte del siglo xv, de Parler a Durero,* Madrid, Istmo, 1998.

Binski, P., *Becket's Crown. Art and imagination in Gothic England, 1170-1350,* New Haven, Yale University Press, 2004.

Blair, S. S. y J. M. Bloom, *Arte y arquitectura del Islam: 1250-1800,* Madrid, Cátedra, 1999.

Bomford, D. *et alii*, *La pintura italiana hasta 1400. Materiales, métodos y procedimientos del arte*, Barcelona, Serbal, 1995.

Camille, M., *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Londres, Reaktion Books, 1992.

— *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 1998 (original en inglés de 1996).

— *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000 (original en inglés de 1989).

Carol, M., *El arte de la piedra: arquitectura medieval*, Barcelona, Lunwerg, 2008.

Cassagnes, S., *D'art et d'argent. Lws artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (xiv^e^-xv^e^ siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Castelnuovo, E., *Vetrate medievale: officine, tecniche, maestri*, Turín, Einaudi, 1994.

COLDSTREAM, N., *The Decorated Style. Architecture and Ornament, 1240-1360*, Londres, 1994.
— *Medieval Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
DERBES, A. y M. SANDONA, *The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni and the Arena Chapel in Padua*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2008.
DOMENGE, J., *L'obra de la Seu: el procés de construcció de la catedral de Mallorca en el Tres-cents*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics,1999.
DUBY, G., *San Bernardo y el arte cisterciense (el nacimiento del gótico)*, Madrid, Taurus, 1989.
ERLANDE-BRANDENBURG, A., *El Arte G*ótico, Madrid, Akal, 1992.
ESPAÑOL BERTRAN, F., *El Arte Gótico I*, Madrid, Historia 16, 1989.
— *Els escenaris dle rei: art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Manresa, Angle, 2001.
— *L'art dels reis catalans. Esplendor i riquesa de la Corona d'Aragó*, Barcelona, Angle, 2011.
GIVENS, J. A., *Observation and image-making in Gothic Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
GOLDTHWAITE, R. A., *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.
GRABAR, O., *Islamic visual culture, 1100-1800,* Aldershot, Burlington, 2006.
HARBISON, C., *El espejo del artista. El arte del renacimiento septentrional en su contexto histórico*, Madrid, Akal, 2007 (original en inglés de 1995).
HATTSTEIN, M. y P. DELIUS, *El Islam. Arte y arquitectura*, Colonia, Könemann, 2001.
KIMPEL, D. y R SUCKALE, R., *L'Architecture Gothique en France1130-1270*, París, 1990.
LÓPEZ GUZMÁN, R., *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000.
MARKS, R. y P. WILLIAMSON (eds.), *Gothic Art for England, 1400-1547*, Londres, Victoria & Albert Publications, 2003.
MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero: talleres y mercado de pintura en la Valencia del g*ótico internacional, Valencia, PUV, 2008.
MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
NASH, S., *Northern Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual (el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento),* Madrid, Cátedra, 1978.
PATOUL, B. y R. VAN SCHOUTE (eds.), *Les Primitifs flammands et leur temps*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000.
PLANAS BADENAS, J., *El Breviario de Mart*ín *el Humano*, Valencia, PUV, 2010.
RECHT, R., *Le croire et le voir: l'art des cathédrales, XII^e^-XV^e^ siècle*, París, Gallimard, 1999.
— *Le dessin de l'architecture: origine et fonctions*, París, Adam Biro, 1995.

Rossi, M. (ed.), *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, Milán, Skira, 2005.

Rouse, R. H. y M. A. Rouse, *Manuscripts and their Makers. Commerical Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, 2 vols., Turnhout, Harvey Miller, 2000.

Ruiz Quesada, F. y A. Galilea Antón (coord.), *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, MNAC, 2003.

Sabater, T., *La pintura mallorquina del segle xv,* Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2002.

Seras, E. y T. K. Thomas, *Reading medieval images: the art historian and the object*, Michigan, University of Michigan Press, 2002.

Serra Desfilis, A. (coord.), *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, Valencia, PUV, 2010.

Simson, O. von, *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Madrid, Alianza, 1980.

Stierlin, H., *Arte islámico. La influencia de la arquitectura persa desde Isfahan al Taj Mahal,* Barcelona, Librería Universitaria, 2003.

Terés Tomàs, M. R., *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, Proa, 1987.

Terés Tomàs, M. R. (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el Quatre-cents*, Barcelona, Cossetània, 2009.

Toman, R. (ed.), *El g*ótico: arquitectura, escultura, pintura, Colonia, Könemann, 1999.

Velmans, T., *L'art médiéval de l'Orient chrétien: récueil d'études*, Sofía, Lik, 2001.

White, J., *Arte y arquitectura en Italia, 1250-1400*, Madrid, Cátedra, 1989 (ed. original en inglés de 1966).

Wilson, C., *The Gothic Cathedral. The Architecture of the Great Church 1130-1530*, Londres, 1990.

Wolf, N., *Giotto di Bondone, 1268-1337: la renovació*n de la pintura, Colonia, Taschen, 2006.

Yarza Luaces, J., *El Arte Gótico II*, Madrid, Historia 16, 1989.

— *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte del siglo xv*, El Viso, Ediciones del Viso, 2003.

Zaragozá Catalán, A., *Arquitectura gótica valenciana. Siglos xiii-xv*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.

Glosario[*]

A

acanto. Del latín *Acanthus mollis*, es un vegetal perteneciente a la familia de las Acanthaceæ. Se caracteriza por anchas hojas polilobuladas, nervadas y más o menos puntiagudas y un tallo vertical del que surgen flores blancas que florecen entorno a mayo. El mundo griego empieza a reproducirlo como motivo decorativo en capiteles en el siglo v. La leyenda de su invención se relaciona con el escultor Calímaco. En el mundo romano se convirtió en un elaborado elemento ornamental de prestigio. (CM)

acanto habitado. La elegancia y exuberancia del acanto hizo que su representación adquiriera un alto sentido simbólico, relacionado en los monumentos de Estado romanos con la prosperidad debida al buen gobierno. Esta imagen de prosperidad se acentuó mediante la inserción de animales pululando por entre las hojas. Uno de los ejemplos más bellos y elaborados se puede ver en el Ara Pacis augustea. (CM)

acrólito. Del griego ἀκρόλιθος, compuesto de akros, 'cima' o 'extremidad' y lithos, 'piedra'. Escultura realizada mediante el ensamblaje de cabeza y extremidades de piedra o mármol, en una base o alma de madera u hormigón. El Constantino de la Basilica nova fue realizado encajando las partes visibles del cuerpo hechas en mármol, en un núcleo de hormigón posteriormente cubierto con vestiduras de bronce dorado. Un caso especial es el de los acrólitos crisoelefantinos, como el Zeus olímpico de Fidias, que fue realizado sobre una base de madera sobre la cual se ensamblaron elementos de marfil para las partes visibles del cuerpo y de oro para los vestidos. (CM)

* Las iniciales que que aparecen entre corchetes al final de cada entrada indican su autor [CM], Carles Mancho, [IRP] Isabel Ruiz de la Peña y [JVGM] Juan Vicente García Marsilla.

ad aula. Se dice del templo de una sola nave, que a veces sitúa capillas entre los contrafuertes laterales. (JVGM)

adobe. Paralelepípedo de barro y, a menudo, fibras vegetales como la paja, realizado a molde y secado al sol. Su aspecto es similar al del ladrillo, pero es friable al no haber sufrido un proceso de cocción. Su uso en arquitectura remonta al mundo Mesopotámico. (CM)

adventus. Ceremonia de la antigua Roma en la que se le daba la bienvenida a un emperador a su llegada a la ciudad, normalmente la propia Roma, aunque no siempre. Por extensión este término también se utiliza para hacer referencia a las representaciones artísticas de dichas ceremonias. (IRP)

afermamossos. En la Valencia medieval, un cargo municipal que obligaba a buscar trabajo a los vagabundos que se encontraban por las plazas. (JVGM)

albarrana. Torre separada de la línea de murallas de fortificación, pero que se mantiene unida a ésta por un paso inaccesible al enemigo (subterráneo) o por otro sistema (puente) fácilmente destructible en caso de peligro, quedando entonces la torre aislada como baluarte defensivo. (IRP)

alcazaba. Del árabe al-qasbah (قَبصق), 'ciudadela'. En el mundo Ándalusí es el recinto fortificado destinado a controlar o proteger un territorio delimitado, generalmente asociada a un alcázar en uno de los extremos. (CM)

alcázar. Del árabe al-qasr (رصقلا), 'castillo, palacio'. En el mundo Ándalusí es el castillo que puede estar asociado a una alcazaba. (CM)

alfiz. Marco o moldura en torno a puertas y ventanas desarrollado en la arquitectura Ándalusí, y que a partir del siglo x pasa también al territorio cristiano. Normalmente enmarca la zona arcuada por encima de la línea de impostas. (CM)

Aljama. Mezquita principal o de los viernes. (IRP)

alminar. Torre de las mezquitas, construida con piedra o con ladrillo, desde la cual se convoca a los fieles a la oración. (IRP)

ambón. Estructura elevada situada en el recinto del coro usada para lecturas y homilías durante la celebración del oficio. En los casos más completos, por ejemplo San Clemente en Roma, encontramos dos, en pendant, uno en el lado de la Epístola y otro en el lado del Evangelio. En todos los casos se accede mediante una breve escalera que conduce a la plataforma del lector donde, por encima del pretil, se sitúa un atril, generalmente dirigido hacia el interior del coro, dónde sostener los libros litúrgicos para su lectura. Sinónimos: *Púlpito*. (CM)

ampulla, -æ. Del latín 'botella, ampolla'. Término usado para referirse a las pequeñas botellas de metal o arcilla usadas para contener el líquido (aceite, agua) que como brandea se llevaban los peregrinos de algunos grandes santuarios de peregrinación. Son especialmente conocidas las de Tierra Santa y las de San Menas (Egipto). Su forma, de pequeña cantimplora plana, incluye dos pequeñas asas que permitían llevar el objeto colgado al cuello. (CM)

anacoreta. La palabra ἀναχωρητής del griego ἀναχωρέω, 'retirar', pasa al latín medieval como *anachoreta*. Designa la persona que vive voluntariamente en un lugar solitario, dedicada a la oración y la penitencia. La figura del anacoreta fue muy popular en el cristianismo oriental y está en la base de su monaquismo.

Algunos de los tipos de retiro fueron muy peculiares, como por ejemplo el caso de los «estilitas» que vivían aislados sobre una columna. (CM)

aniconismo. Actitud de rechazo a la representación de los seres vivos. En la Edad Media este rechazo se manifestó en diversos períodos tanto en el mundo judío, como cristiano y musulmán, normalmente en relación a la decoración de ambientes religiosos sea como oposición al paganismo, sea como lucha contra la idolatría sobre la base de las prohibiciones y prevenciones al respecto contenidas en la Bíblia o el Corán. Adjetivo: anicónico, -a. (CM)

antipendio/antependium. Elemento de mobiliario que se situaba delante del altar cubriéndolo total o parcialmente. Podía ser figurado o no y de materiales que iban desde el metal (oro, plata) hasta los tejidos (seda, lana), pasando por la madera coloreada. Sinónimo: *frontal de altar*. (CM -IRP)

apoteosis. Del griego ἀποθεοῦν, al latín *Apotheosis*, 'elevar hacia los dioses'. En el mundo antiguo se trata del momento culminante en qué un difunto de características heroicas, semidivinas o divinas al morir pasaba a reunirse con las divinidades. Es el caso, por ejemplo de Alejandro Magno, de los emperadores romanos a partir de Augusto o de Cristo en la Ascensión. (CM)

árbol de Jesé. Árbol genealógico de Cristo a partir de Jesé, padre de David, especialmente popular como tipo iconográfico durante la Edad Media, en la que la sociedad feudal concedía una especial importancia a los vínculos con los antepasados. (JVGM)

arbotante. Elemento arquitectónico exterior con forma de medio arco rampante que recoge la presión en el arranque de una bóveda y la transmite a un contrafuerte o estribo, adosado al muro de una nave lateral, apuntalando el muro a un contrafuerte exterior. Es un elemento constructivo propio de la arquitectura gótica. (JVGM y CM)

arco lanceolado. Aquel que tiene la forma de la punta de una lanza. (JVGM)

arquitrabe. Del italiano *architrave*, 'viga maestra'. Elemento arquitectónico horizontal que se superpone, perpendicular, a una hilada de columnas. Constituye la parte inferior del entablamento y se apoya directamente sobre el capitel. (CM)

arrianismo. Doctrina de Arrio (†336), obispo de Baukalis, se enfrentó en el año 318 al patriarca de Alejandría, Alejandro. Este sostenía que las tres personas de la Trinidad, Padre, Hijo y Espiritu Santo, estaban fundidas en una. Arrio por su parte sostenía que el Hijo había sido creado por el Padre. El Concilio de Alejandría (320 ó 321) dio la razón a Alejandro y condenó a Arrio y sus sucesores por su heterodoxia. El enfrentamiento, sin embargo, se extendió necesitando la mediación de Constantino el Grande quien finalmente convocó el I concilio ecuménico en Nicea (325). El resultado volvió a ser la condena de Arrio y su doctrina y la confirmación de la consubstancialidad (ὁμοούσιος, en griego) del Padre y del Hijo. A partir de este momento san Atanasio (†373) se convertía en el más acérrimo perseguidor de Arrio y su doctrina, que definitivamente fue rechazada en el II concilio ecuménico en Constantinopla (381). A la muerte de Arrio su doctrina empezó a extenderse, en especial cuando el godo Ulfilas o Wulfila (310-383), convertido al cristianismo arriano, fue ordenado obispo por Eusebio de Nicomedia, con

la misión de convertir a su pueblo. Éste tradujo la Bíblia a la lengua de los godos a partir del 348 y extendió el cristianismo arriano entre este pueblo germánico. Adjetivo: arriano, -a. (CM)

arte plebea. Concepto definido por R. Bianchi Bandinelli en su artículo homónimo publicado en el volumen I de *Dialoghi di Archeologia*, en 1967. Define una producción artística caracterizada por la subversión de las reglas y cánones del naturalismo, vinculada a una clase media romana con capacidad económica y escasa o nula formación intelectual. Un buen ejemplo es la tumba de los Hatterii o la descripción de la tumba de Trimalción en el Satiricón. Este lenguaje es equiparado por Bandinelli al *sermo humilis* ciceroniano, es decir el latín popular alejado de lengua literaria. La importancia del arte plebea reside en que convivió al menos desde el siglo I d. de C. con el arte oficial, aflorando en monumentos funerarios privados, hasta que ya en el siglo II d. de C. empezó a incorporarse a la producción oficial, para imponerse ya durante la Antigüedad tardía. En un cierto sentido podría ser asimilado al contemporáneo «kitsch». (CM)

artes liberales. En la Edad Media, las relacionadas con el intelecto, opuestas a las «mecánicas», consideradas estas últimas como viles. Se incluía entre las liberales las que completaban el *trivium* o enseñanza básica en las universidades (gramática, dialéctica y retórica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía). En un sentido más amplio, se consideraba que practicaban estas artes a todos aquellos que vivían del ejercicio de un título universitario, como los médicos o los juristas. (JVGM)

ataurique. Decoración vegetal, inspirada en el acanto clásico, estilizada y muy empleada en el arte califal cordobés. (IRP)

ático. En los arcos honoríficos romanos, parte superior en que se recoge la inscripción dedicatoria del monumento. (CM)

atrio. Del latín *atrium*. En la arquitectura cristiana, plaza descubierta, cerrada al exterior y porticada en su interior, que precede el ingreso a la basílica. (CM)

B

bandas lombardas. Serie de molduras verticales, a manera de pilastras, que se enlazan en la parte superior por galerías de arquillos ciegos, también denominados lombardos. (IRP)

baptisterio. Del griego βαπτιστήριον, al latín *baptisterium*, designa en origen una piscina ancha en que tomar el baño. En el cristianismo pasa a designar, en las iglesias, el espacio dedicado a la ceremonia bautismal. Al principio se trataba de un espacio segregado, a menudo incluso independiente, generalmente de planta central y presidido por una pila bautismal de grandes dimensiones pensada para la inmersión del catecúmeno. A lo largo de la edad media la pila fue reduciendo las dimensiones pasando de ser un elemento arquitectónico a mobiliario. (CM).

basileus. Término griego que designa al rey. En principio se refiere a cualquier rey del ámbito grecoparlante del Imperio romano, pero también se usaba para referirse al emperador de Persia. Los bizantinos otorgaron el título de *basileus* exclusivamente al emperador cristiano de Constantinopla. (IRP)

beffroi. En los Países Bajos y el norte de Francia, torre de la casa de la ciudad destinada a contener campanas. (JVGM)

bema. Del griego βῆμα, 'escalón'. Designa el lugar elevado desde el que se habla. En origen tiene el mismo sentido que ambón. En oriente, por extensión, acabó por dar nombre al espacio del santuario, donde se halla el altar, y que en occidente se llamará presbiterio. En la sinagoga, Bimah, הימב, también se refiere al púlpito central. (CM)

blachernitissa. Tipo iconográfico de Virgen bizantina, cuyo nombre procede de la iglesia de Blakernas en Constantinopla, que se representa de cuerpo entero con las manos alzadas en actitud orante. (IRP)

bóveda. Cubierta curvada de un espacio entre muros o pilares. (CM)

bóveda angevina. Bóveda de crucería cuya generatriz es una bóveda esférica con hiladas concéntricas, y por tanto muy abombadas, reforzada por arcos cruceros y transversales muy delgados. Su nombre procede de Anjou, región de la Francia central donde surgió. También se las llama Plantagenet, por la rama de la familia Anjou que reinó en Inglaterra y en buena parte de la actual Francia entre los siglos XII y XIII. (JVGM)

bóveda de abanico. Tipo de bóveda de crucería propia del gótico tardío en la que los nervios tienen todos la misma curva y están colocados de forma equidistante, como si de un abanico se tratara. En él no todos los nervios transmiten cargas, sino que las fuerzas se transmiten por los meridianos. Se la llama también bóveda palmeada. (JVGM)

bóveda de arista. Bóveda generada por la intersección de dos o más bóvedas de cañón. En la intersección se evidencian los perfiles de contacto de la intersección que reciben el nombre de aristas. (CM)

bóveda de cañón. Bóveda generada por la sucesión de arcos de medio punto. El resultado es una cubierta semicilíndrica, también llamada de medio punto o de media caña. (CM)

bóveda de crucería. Bóveda característica de la arquitectura gótica, reforzada con nervios que se cruzan en una clave, y que suele tener perfil apuntado. Consta de dos elementos: los arcos que constituyen su armazón y los paños o plementos que cubren los espacios intermedios entre los arcos. Pueden ser cuatripartitas, cuando sólo dos nervios se cruzan en el centro, originando cuatro plementos; sexpartitas, cuando se añade otro nervio más en sentido perpendicular a las naves, creando seis plementos; o con terceletes, cuando existen además claves secundarias a las que se dirigen nervios más cortos. Estas últimas pueden ser estrelladas, reticuladas, de abanico, etc. (JVGM)

bóvedas locas. También llamadas «de alas de pájaro», son aquellas en las que los nervios transversales en vez de enlazar con la clave más cercana, se lanzan en diagonal buscando otras. Aparecen por primera vez en la catedral de Lincoln, durante la primera mitad del siglo XIII. (JVGM)

brandeum. Del latín,'tela blanca'. 1) En el mundo cristiano pasó a designar la tela blanca con que cubrir las reliquias de los santos. 2) Por extensión en historia del arte y arqueología trozo de tejido que ha estado en contacto con una reliquia convirtiéndose así, a su vez, en reliquia. 3) Por extensión reliquia por contacto. (CM)

Burgundia. 1) Los burgundios fueron el grupo germánico establecido a finales del siglo v en los territorios de la actual Suiza romanda o francesa y en el cuarto sureste de la Galia romana. La constitución del Regnum Burgundiæ situó esté territorio entre las aspiraciones de los reinos merovingio y ostrogodo, siendo rápidamente asimilado por el primero. El nombre persiste en el topónimo actual Bourgogne. 2) Casa de Burgundia. Rama de la casa real francesa de los Valois. Dinastía real y señorial que nace con la concesión del ducado de Burgundia a Philippe le Hardi, Felipe II de Borgoña, por parte de su hermano rey Carlos V en 1363. (CM)

burilado. 1) Técnica de acabado en objetos metálicos consistente en grabar el perfil de la decoración con una herramienta de hierro o acero, prismática y puntiaguda llamada buril. 2) Incisión o marca sobre el metal por medio de un buril. (CM)

C

cadí. Juez que, de acuerdo con la jurisprudencia musulmana, se encarga de resolver los litigios concernientes a los derechos civil y penal. Los cadíes desempeñaron un papel fundamental durante el primer siglo del Islam en la elaboración del derecho musulmán. (IRP)

cancel. Pretil de separación entre los espacios sagrados y públicos dentro de una iglesia que a su vez sirve para separar al clero de los fieles y a los fieles entre sí, hombres de mujeres, catecúmenos de bautizados. (CM)

capitano del popolo. Figura política de la administración local de las ciudades italianas de la Edad Media, creada para poner paz entre las facciones locales, y que solía recaer en un noble foráneo. (JVGM)

caravansar/caravasar. Término derivado de una voz persa que significa albergue de viajeros. Era un edificio complejo, a menudo con aspecto de fortaleza articulado por un patio central, en el que se hospedaban las caravanas de mercaderes. Se accedía al mismo a través de una única entrada y, estuviera situado dentro o fuera de la ciudad, permanecía cerrado por la noche. Generalmente los caravansares distaban entre sí una jornada de camino. (IRP)

carmina figurata. Composición poética en que se incluye el dibujo de figuras que sirven para agrupar partes del texto ofreciendo sentidos complementarios al texto íntegro. Uno de los ejemplos más célebres de la alta edad media es el *De laudibus sanctæ crucis*, de Rábano Mauro (776-856). (CM)

catacumba. Posiblemente del griego κατά κύμβας, 'junto' o 'bajo las cavidades'. El *locus ad catacumbas* era un lugar de la vía Appia (Roma), posiblemente vecino al palacio de Majencio, en que se encontraba un cementerio subterráneo hoy conocido como catacúmbas de San Sebastián. La asociación del nombre con el cementerio subterráneo acabó extendiendo el término de catacumba

a cualquier cementerio subterráneo. En su origen, por tanto, no tienen ninguna connotación religiosa ni cultual. Se trata simplemente de cementerios subterráneos humildes a las afueras de la ciudad. La intensa cristianización de la ciudad de Roma a partir del 313 fue transformando estos cementerios en santuarios de exaltación de los mártires, cristianizándolos completamente hasta perder su función funeraria, durante el siglo IV. Empezó en ese momento la monumentalización exterior de las catacumbas. (CM)

cátedra. Del griego κάθεδρα al latino *cathedra*. Etimológicamente, lugar donde sentarse, es decir, sede. En origen referido a la silla desde donde enseñaba el filósofo. El cristianismo se apropió el término y lo convirtió en atributo del líder de la comunidad, el obispo. En origen la cátedra se sitúa en el centro del ábside contra el muro y flanqueada por la exedra o el *synthronon*. (CM)

catolicismo - Del griego καθολικός, 'universal'. Catolicismo define en origen el carácter universal de la religión cristiana, en el sentido de mensaje dirigido a todo el mundo. Hasta el año del cisma entre Oriente y Occidente (1054) todo el cristianismo se definía católico. A partir de ese momento el adjetivo se mantuvo para la Iglesia occidental, mientras la oriental se definió ortodoxa. Adjetivo: católico, -a. (CM)

champlevée. En orfebrería, técnica de esmaltado, también llamado campeado o excavado. En ella la superficie que ha de esmaltarse se obtiene vaciando el fondo del metal, con un buril o por medios químicos como ácidos diluidos. Pueden ser objeto de vaciado o excavado tanto las líneas y perfiles del dibujo, para ser trazado éste en esmalte, como el fondo, de modo que el esmalte lo cubra, dejando en metal el dibujo de la figura. Tras la fusión se pulimenta el conjunto con esmeril, para que esmalte y metal queden al mismo nivel. (IRP y JVGM)

chantry chapels. Tipo de capilla funeraria cerrada por tracerías con aspecto similar a una jaula, su nombre proviene del hecho de ser fundaciones privadas para que un sacerdote cantara misa por los difuntos de la familia titular en la Inglaterra medieval. (JVGM)

chapelle. Además de la alocución más general, de «capilla», en la Francia bajomedieval se llamó así a una tela ornamental que se ponía detrás del altar durante la Cuaresma, representando la Crucifixión. (JVGM)

chiismo - Del árabe shi'a (شيعة), 'partidario'. Acabó designando a los 'Partidarios de Alí'. El chiismo es una de les tres grandes ramas del Islam junto al Sunismo y el Jariyismo. Este movimiento nace a la muerte de Mahoma (632) con el inicio de la lucha de los partidarios de su yerno, Alí, como sucesor. Este acabó siendo el cuarto de los llamados califas ortodoxos (656-661). En sus comienzos fue un movimiento político legitimista, vinculado a la cuestión sucesoria de Mahoma. A su muerte el movimiento continuó, si bien se estableció en el poder la dinastía omeya. Los chiitas consideran que la sucesión de Mahoma ha de ser hereditaria por designación divina, que por ello el sucesor de Mahoma es infalible y que el sucesor legítimo de Mahoma es Alí. (IRP y CM)

ciborio. Del griego κιβώριον al latín ciborium, 'copa'. 1) Copón. 2) Baldaquino o baldaquín. (CM)

cimborrio. En arquitectura se refiere a la torre prismática o cilíndrica que a menudo corona el crucero de la iglesia, pudiendo ser rematado mediante una cúpula. No debe ser confundido con el ciborio. (CM).

cimbra. Estructura auxiliar que sirve para sostener el peso de un arco, una bóveda o un arbotante de cantería, durante la fase de construcción, hasta que fragüe la argamasa y el mismo equilibrio de los empujes permita que dicho elemento se mantenga en pie por sí solo. En la Edad Media solían ser piezas de madera. (JVGM)

claristorio. Del latín *claristorium* o *clerestorium*. Se usa para designar la parte más alta de los muros de la nave central donde se disponían las ventanas en las primitivas basílicas cristianas. Normalmente esta zona aparecía perforada por una sucesión de grandes ventanas sin apenas separación entre ellas, en correspondencia con los intercolumnios del nivel inferior, de ahí que fuese el principal punto de iluminación natural del edificio. Su nombre se debe, de hecho, a que esos vanos aportan claridad al interior del edificio. El término se usa, por extensión, también en edificios posteriores, aun cuando las características de sus claristorios sean distintas. (CM y JVGM)

cloisonné. Técnica de esmaltado, también llamado alveolado o tabicado. Se obtiene colocando, sobre la superficie del metal, perpendicularmente a éste, una serie de laminillas finas, de menos de un milímetro de altura, que forman un tabicado siguiendo las líneas del dibujo. Las laminillas son fijadas al metal por medio del fundente con que éste se ha revestido, o con pequeñas gotitas de soldadura de plata. Los espacios formados entre los tabiques, se rellenan con el polvo de esmalte y se procede a la fusión. (IRP)

codillo. Recodo o ángulo formado por dos paredes de fachada de un edificio. (IRP)

collage. Del francés *coller*, 'pegar'. En historia del arte se identifica con la técnica popularizada a principios del siglo XX por algunos movimientos de vanguardia, como el cubismo, consistente en pegar elementos bidimensionales preexistentes, como por ejemplo recortes de periódico, sobre la superficie de las obras. (CM)

columna coclear. Del latín *cochlea*, 'caracol', y por extensión 'espiral'. Se refiere al tipo de columna que inaugura el arquitecto Apolodoro de Damasco con la columna trajana (113). Ésta se caracteriza por mostrar un friso historiado desarrollado en espiral entorno a su fuste y por una escalera de caracol en su interior que permite ascender hasta su cima. (CM)

com'era, dov'era. Del italiano, 'tal cual era y donde estaba'. La expresión da nombre a una de las teorías de restauración más extendida de los siglos XIX y XX. La frase se refiere a la afirmación usada en Venecia, cuando tras colapsar la torre campanario de San Marco el 14 de julio de 1902, se decidió reconstruirla en el mismo punto y con el mismo aspecto. Característico de este tipo de reconstrucción es el hecho de repristinar los monumentos mediante una tecnología distinta de la usada en la obra original, lo que convierte la obra en un falso histórico. (CM)

comune. En las ciudades italianas, el poder local, equivalente al «ayuntamiento» castellano. (JVGM)

condottiero. Mercenario de la Italia medieval y moderna que ofrecía sus servicios a alguna de las ciudades o repúblicas, a menudo al frente de una tropa. (JVGM)

contraposto. Término italiano que se utiliza en escultura para definir la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo de la figura humana, lo que proporciona cierto movimiento y contribuye a romper la frontalidad. Normalmente una de las piernas queda fija en el suelo mientras la otra se adelanta. (JVGM)

coro. Del griego y de éste al latín. Grupo de personas que cantan una misma pieza. Por extensión espacio donde éstas se sitúan. En la arquitectura cristiana el coro se identifica con el espacio donde se reúne el clero para seguir el oficio, que en parte es cantado. En la Antigüedad tardía el coro se situaba en el ábside y/o entorno al presbiterio, a lo largo de la alta edad media éste se fue desplazando hacia la nave. Se trata siempre de un espacio segregado mediante canceles. En arqueología cristiana a menudo ha sido llamado *schola cantorum*, confundiendo el espacio del coro con la antigua institución educativa lateranense para la formación litúrgica. (CM)

cosmatesco. El estilo cosmatesco o cosmati es una manera de realizar un pavimento ornamental característico de la Italia medieval, especialmente Roma y sus alrededores. El nombre deriva del apellido Cosmati, uno de los grupos de artesanos del mármol que crearon obras cogiendo mármol de antiguas ruinas romanas y colocando los fragmentos en decoraciones geométricas. (IRP)

cuatro vivientes. En la visión de Ezequiel (1, 5-11) los cuatro seres que con rostros de hombre, águila, león y toro, respectivamente, acompañan la visión. Fue san Jerónimo (347-420) quien estableció la correspondencia entre estos seres de carácter visionario y los cuatro evangelistas, asignando el hombre a Mateo, el águila a Juan, el león a Marcos y el toro a Lucas. Sinónimo: Tetramorfos. (CM)

cúfica. Escritura árabe antigua, con caracteres angulares, cuyo uso se desarrolló en la ciudad de Kufa, en Iraq. Esta escritura se empleó para hacer copias en pergamino del Corán y también en las inscripciones monumentales grabadas sobre materiales duros. Partiendo de una rigidez de la línea de base sobre la que se apoyaban los caracteres, la escritura cúfica evolucionó hacia formas cada vez más ornamentadas con entrelazos y terminaciones vegetales. (IRP)

cúpula sobre pechinas. Es el tipo de cúpula que sostiene su estructura sobre las formas triangulares curvilíneas que se generan entre los arcos torales y la base de la cúpula para permitir la transición de la forma poligonal a la circular de la cúpula. (CM)

cúpula sobre trompas. Una cúpula es una cubierta interiormente hemisférica generada por la rotación de un eje central. Cuando ésta cubre un espacio de planta poligonal la transición a la forma circular de la base de la cúpula se puede realizar mediante pechinas o mediante trompas. Las trompas son los pequeños arcos de unión entre los arcos torales sobre los que se apoya una cúpula y que crean espacios abocinados en la base de la misma aproximando su base, generalmente cuadrada, a una forma poligonal cercana al círculo (hexagonal, octogonal, etc.). (CM)

D

damnatio memoriæ. Expresión latina que significa 'condena de la memoria'. Define el conjunto de actuaciones votadas por el senado para eliminar *post mortem* el recuerdo del personaje condenado. (CM)

deambulatorio. Zona de paso que circunda el presbiterio, a menudo como prolongación de las naves laterales, y que permite deambular entorno al mismo sin interferir en el funcionamiento litúrgico del altar principal. Generalmente se separa del presbiterio mediante pantallas de columnas. Sinónimo: girola. (CM)

decor, -oris - Del latín, 'bello', 'elegante', 'adecuado'. Si bien el término, del cual deriva decoración, se usa a menudo en un sentido estético, para el arte medieval sería más oportuno considerarlo en su acepción de 'adecuación'. (CM)

decorated style. Segundo estilo de la arquitectura gótica inglesa, desarrollado aproximadamente entre finales del siglo XIII y mediados del XIV. Se caracteriza por un incremento de los elementos decorativos. (JVGM)

deesis. Representación de Jesús en la Cruz, con san Juan Evangelista y María al pie de la misma. A veces Jesús aparece en el trono celestial. Es un motivo muy empleado en el arte bizantino hasta el siglo XIV. (IRP)

devotio moderna. Movimiento cristiano espiritualista surgido en el siglo XIV en los Países Bajos y la Renania, que propugnaba un acercamiento más directo a Dios a través de una vivencia sentimental de los padecimientos de Cristo y de la Virgen. Fue fundamental para la difusión del arte religioso en el interior de los hogares. (JVGM)

diaconía. Del griego διάκονος, 'sirviente'. Una diaconía fue, en la primera organización administrativa cristiana de Roma, la estructura, generalmente anexa a un monasterio, encargada de la distribución de la caridad y del cuidado de los pobres. (CM)

diakonikon. Del griego, Διακονικόν. En algunos de los primeros edificios cristianos y en los edificios orientales, designa la estancia del lado sur, junto al presbiterio o bema, en que se custodian los vestidos, libros y vajilla litúrgica. En latín, *diaconicum*. (CM)

disco de parto. Pieza en forma de disco pintada con escenas que constituía un regalo simbólico con ocasión de un nacimiento en las ciudades toscanas bajomedievales. (JVGM)

doble casco. Referido a los edificios construidos mediante una doble estructura de soportes, interior y exterior, generalmente de planta central, con el fin de organizar las descargas de la cúpula que preside el espacio central. (CM)

dodekaorton. En la iglesia oriental las doce grandes fiestas que organizan el calendario litúrgico principal: la Anunciación (25 Marzo), la Epifanía (ἐπιφάνεια) o Natividad (7 Enero), Presentación de Cristo al Templo (υπαπαντή) o Candelaria (2 Febrero), Bautismo de Cristo (19 Enero), Transfiguración (6 Agosto), Resurrección de Lázaro (domingo anterior al Domingo de Ramos), Entrada en Jerusalén (Domingo de Ramos), Crucifixión (Viernes de Pascua), Anástasis (ανάστασις) o Descenso al Infierno (Domingo de Pascua), Ascensión de Cristo (40 días después de Pascua), Pentecostés (πεντηκοστή) (50

días después de Pascua), Koimesis (Κοίμησις Θεοτόκου) o Dormición de la Virgen (15 de agosto). (CM)

dolce stil nuovo. Movimiento poético italiano de la segunda mitad del siglo XIII, con Dante Alighieri a la cabeza, que ofrecen nuevas perspectivas a la literatura en lengua italiana con un mayor grado de subjetivismo. (JVGM)

E

early english. Primer estilo de la arquitectura gótica inglesa, desarrollado aproximadamente entre 1160 y el tercer cuarto del siglo XIII, con fuertes influencias del anterior románico normando, se le llama también «gótico alancetado» por el aspecto muy apuntado de sus arcos. (JVGM)

é*cfrasis*. Del griego εκφραζειν, 'explicar hasta el final'. Técnica literaria definida en la retórica del siglo I como un discurso descriptivo que propone de forma vivaz el sujeto evocado. Si bien en principio la descripción podía ser de cualquier objeto o situación, los teóricos literarios del siglo XIX restringieron, erróneamente, el sentido a la descripción de un objeto artístico. En cualquier caso, la écfrasis es una descripción literaria, no científica, del objeto. (CM)

eleousa - Voz griega que significa 'ternura'. Se refiere a uno de los modelos iconográficos bizantinos de la Virgen, que muestra el estrecho vínculo que existe entre Jesús y su Madre, para mostrar a los fieles que María se presenta también como madre de todos los cristianos. (IRP)

encáustica, pintura a la. Del griego Εγκαειν, 'grabar a fuego'. Técnica de pintura citada ya por Plino el Viejo (Historia Natural, libro XXXV), reconociendo su antigüedad, consistente en el uso de la cera caliente como aglutinante de los colores. (CM)

endonártex. Se trata de un nártex interno abierto directamente a la nave o naos. Generalmente está precedido por un exonártex. (CM)

engastar. En orfebrería el fijado de las piedra preciosas o semipreciosas en la estructura de metal mediante una montura. Sinónimos: *encastar*, *embutir*. (CM)

enjuta. Espacio triangular entre el extradós de un arco o bóveda y su contiguo o el muro. Sinónimo: *albanega*. (CM)

epístola, lado de. En una iglesia indica el lado derecho de la nave (el izquierdo mirando desde el altar). Se refiere al lado desde el que se lee la Epístola de los Apóstoles durante el Oficio. Véase: *Evangelio, lado del*. (CM)

escolástica. Doctrina filosófica, compendiada por santo Tomás de Aquino, que trata de hacer compatible la fe cristiana con el aristotelismo. Algunos historiadores, como E. Panofsky, la consideran básica para entender los edificios góticos, porque tanto en los tratados como en las catedrales existe el deseo de mostrar la relación entre el todo y las partes que lo componen, así como la función que cada una de esas partes cumple. (JVGM)

estatua-columna. Estatua, generalmente de canon esbelto, adosada a una columna y que suele formar con ella una sola pieza. Se puede considerar una derivación de las cariátides clásicas, frecuente en el románico y en las primeras etapas del gótico. Suelen adaptarse a la forma alargada de las mismas. (JVGM)

estauroteca. Del griego Σταυρός, 'cruz', relicario conteniendo fragmentos de la Vera Cruz, a menudo él mismo en forma de cruz. (CM)

estereotomía. 1) Conjunto de saberes técnicos para el corte y talla de la piedra en tres dimensiones, especialmente complicada para la realización de arcos, bóvedas y otras cubiertas. 2) El corte de la piedra. (CM y JVGM)

estilo 1200. Forma aséptica de denominar el estilo de transición en las artes figurativas entre el románico y el gótico. También llamado «protogótico». (JVGM)

estilo 1400. Estilo artístico dentro del gótico, equivalente a «gótico internacional». (JVGM)

estilo suave. Estilo escultórico propio del gótico final en Centroeuropa, caracterizado por las figuras femeninas de vírgenes o santas con un tono lánguido y delicado. (JVGM)

estratigrafía. En geología la estratigrafía es el estudio de la disposición de los sedimentos en estratos. Por extensión, en arqueología es el estudio de los niveles o estratos, su acumulación y disposición en un yacimiento, con el fin de obtener información histórica de los mismos. Adjetivo: *estratigráfico, -a*. (CM)

etimasía. Del griego ἑτοιμασία, 'reparación del trono'. En iconografía la palabra define el trono vacío en espera de ser ocupado por el Cristo de la segunda parousia. (CM)

evangeliario. Del latín *evangeliarium*. És el libro en qué se recogen los fragmentos de los Evangelios para su lectura durante el Oficio a lo largo del año. Los más antiguos aparecieron en el siglo VII. No se debe confundir el evangeliario con los Evangelios. (CM)

Evangelio. Del griego εὐαγγέλιον, al latín *evangelium*, 'buena nueva'. 1) Conjunto de textos en que se recoge la vida, milagros y doctrina de Cristo. Los E. canónicos son los cuatro evangelios (Mateo, Marcos, Lucas y Juan) reconocidos por la Iglesia católica y ortodoxa y por ello parte integrante del Nuevo Testamento. Los E. apócrifos son un extenso conjunto de textos no reconocidos por la Iglesia. Ello no obstante, el nivel de curiosidad y detallismo de algunos de estos textos los hace muy útiles para el estudio iconográfico de las obras de arte. 2) Por extensión, el códice en que se recogen los cuatro evangelios completos y en el orden canónico que no debe ser confundido con el Evangeliario. (CM)

evangelio, lado del. En una iglesia indica el lado izquierdo de la nave (el derecho mirando desde el altar). Se refiere al lado desde el que se lee el Evangelio durante el Oficio. Véase: *Epístola, lado de la*. (CM)

exarcado. Del griego ἔξαρχος, 'gobernador'. El exarcado es la división administrativa que sirvió para organizar los territorios occidentales reconquistados por Justiniano (483-565). A partir del c. 580 encontramos dos, uno para los territorios itálicos con capital en Ravenna y otro para el norte de África y las islas del Mediterráneo occidental con capital en Cartago. (CM)

exedra. Del griego ἐξέδρα. 1) En origen se refiere al banco semicircular y elevado que, resiguiendo internamente el ábside de la basílica paleocristiana, flanqueaba la cátedra del obispo situada en el centro. 2) Por extensión puede ser sinónimo de ábside; 3. Estructura semicircular, generalmente descubierta. (CM)

exonártex. Se trata del nártex que, como un pórtico, se abre a la fachada de la iglesia. Generalmente está sucedido por un endonártex, pudiendo estar precedido por un atrio. (CM)

F

fastigium. Del latín, 'techo a doble vertiente'. 1) En historia del arte sirve para designar el frontón triangular que culmina el exterior de un edificio. 2) Es el nombre dado por las fuentes al cancel monumental en bronce donado por Constantino como separación entre la nave y el presbiterio en la basílica Salvatoris. 3) Por ello, y por extensión, cancel de separación, similar al templón, en Occidente. (CM)

fatimí. Dinastía bereber de origen argelino que toma el nombre de Fátima az-Zahra (عارمزلا قمطاف) la hija del profeta. El fundador es Ubayd Allah al-Madhi (عبد الله بن الحسين بن أحمد بن عبد الله بن محمد بن اسماعيل بن جعفر الديمي) (909-934). La dinastía, chiita de la corriente ismailí, se mantuvo en el poder hasta el 1171, en oposición a los califas abbasís, llegando a controlar todos los territorios norteafricanos, la isla de Sicilia, y las franjas costeras de Palestina y Arabia. (CM)

*f*íbula. Del latín *fibula*, *-æ*, 'aguja', 'broche', 'hebilla'. (CM)

filigrana. Una de las técnicas más antiguas en orfebrería. Consiste en el soldado sobre la pieza hilos o gránulos de oro o plata. (CM)

fisiognómico, retrato. Es el tipo de retrato que nace con Alejandro Magno, y su escultor Lisipo, en que se busca reproducir la fisionomía y psicología de la persona retratada. Es pues un tipo de retrato naturalista, pero no necesariamente realista pues generalmente se tiende a idealizar al personaje. (CM)

flabellum, -i. Del latín, 'abanico'. (CM)

flamígero. Última etapa de la arquitectura gótica europea en la que la decoración se recarga especialmente, de manera que algunos motivos adquieren la forma de llama o «flama». También se le llama a este período «gótico florido». (JVGM)

*f*œderatus, -i. Del latín, 'aliado', 'confederado'. Es el estatus jurídico con el que Roma se relacionaba con los pueblos bárbaros, es decir, extranjeros. (CM)

friso. 1) En arquitectura es el faja, generalmente decorada, entre el entablamento y la cornisa. 2) Por extensión cualquier faja o espacio de desarrollo horizontal con decoración. (CM)

frontal. Véase *antipendio*.

G

gablete. También llamado piñón. Es un remate a modo triangular y peraltado formado por dos líneas rectas y un vértice agudo que se coloca sobre algunos arcos en el gótico. (JVGM)

galería de reyes. Friso formado por esculturas de los antiguos reyes de Judea, situados habitualmente debajo de arquerías, que se convirtió en uno de los elementos imprescindibles de la portada de las catedrales góticas francesas. (JVGM)

galilea. Pórtico, nártex o atrio de las iglesias, especialmente las que tienen enterramientos ilustres. A veces, capilla en el extremo occidental de la nave. También puerta galilea, por estar relacionada con la liturgia de la Pascua de Resurrección, y concretamente con la Ascensión. (IRP)

gastaldo. Del latín *gastaldus* o *castaldus*. En la organización administrativa longobarda, es el oficial con poder civil, militar y judicial sobre las tierras de propiedad real o demaniales que constituyen una gastaldía. (CM)

gentil. Del latín *gentilis*, 'nación', traduce el hebreo *goy* (יוג). Se usa para referirse a los no-hebreos, si bien el cristianismo lo usará para referirse a los no-cristianos o paganos. (CM)

girola. Véase *deambulatorio*.

gisant. Véase *yacente*.

gnosticismo. Del griego γνώσις, 'conocimiento'. Conjunto de creencias desarrolladas en la cuenca mediterránea que consideran al hombre un ser parcialmente divino, a través de su alma, encerrado en un mundo material creado por una divinidad, el demiurgo, imperfecta o por la coexistencia de un dios bueno y otro malo. Para el cristianismo el gnosticismo se sitúa en el paganismo o la heterodoxia. Adjetivo: *gnóstico, -a*. (CM)

H

Hallenkirche –en. Iglesia en la que las diversas naves están a la misma o muy similar altura, ofreciendo la apariencia de un amplio salón. Fueron frecuentes en Alemania (de ahí su nombre) pero también son características del gótico mediterráneo. (JVGM)

Han. Véase *caravansar*.

hanafí. Discípulo de la escuela jurídica fundada por el teólogo Abu Hanifa, muerto en el año 767). Ésta acepta la opinión personal siempre que los precedentes de un caso no se encuentren en el Corán y los hadices, fuentes principales del derecho islámico. La jurisprudencia de los hanifíes fundamentó el sistema legal oficial de los abasíes, los seljúcidas y los otomanos. (IRP)

Hansa o Liga hanseática. Federación de ciudades ribereñas del mar Báltico para la cooperación comercial surgida en el siglo XIII y cuya actividad se desarrolló hasta el siglo XVII. (JVGM)

haram. En la mezquita, el recinto cubierto y delimitado, destinado a la oración, constituido por las naves, generalmente dispuestas perpendiculares a la quibla. (IRP)

hayib. Cargo político destacado en las cortes musulmanas, cuyo término significa el oculto. Equivale a un primer ministro o canciller. (IRP)

hetimasía. Véase *etimasía*.

himatión. Vestidura griega exterior, llevada sobre el jitón por los hombres libres, que llegaba hasta cubrir las rodillas. Su forma era oblonga y era vestido apto para hombres y mujeres, aunque estas últimas se cubrían a veces con él la cabeza, dejando el rostro al aire. Una de sus puntas se colocaba sobre el hombro izquierdo, pasándola hacia delante y dejándola asegurada por el brazo. Hecho esto se pasaba el himatión por encima del hombro, de modo que cubriese el

costado derecho, hasta la altura del hombro. No obstante, eran numerosas las maneras de colocarlo, que variaron notablemente según las modas. (IRP)

hipóstilo, -a. Del griego ὑπόστυλον, 'bajo columnas'. En arquitectura la palabra define un espacio columnado bajo techo. (CM)

homilía. Del griego ὁμιλεῖν, 'reunirse junto a alguien' o 'discurso dirigido a alguien', al latín *homilia*. Es el comentario o exhortación que sigue a la lectura de las escrituras realizada por el celebrante durante el oficio. Sinónimo: *sermón*. (CM)

I

icono. Del griego εικών, 'imagen'. En historia del arte define el objeto portátil con la imagen de Cristo, la Virgen y los santos. Si bien un icono puede ser realizado con cualesquiera materiales, la mayoría de los conservados son de madera pintados a encáustica. (CM)

iconoclastia. Del griego εικονοκλάστης, 'destructor de imágenes'. 1) En historia e historia del arte el término se refiere al período en la historia del Imperio de Oriente, entre el 787 y el 843, en que los emperadores prohibieron el uso de la imagen figurada para su uso religioso dentro de los recintos de culto. Esta legislación cuyo objetivo era poner fin a la idolatría, comportó en algunos casos y momentos particularmente álgidos la destrucción de las imágenes existentes. 2) En general cualquier proceso de destrucción de imágenes. (CM)

iconodulia. Del griego εἰκονόδουλοι, 'el que sirve a las imágenes'. Fue la corriente de pensamiento opuesta a la iconoclastia partidaria del uso y veneración de las mismas. Ésta fue la doctrina que se impuso en el Imperio romano de oriente a partir del 843 en que finalizó el período iconoclasta. (CM)

iconostasio/iconostasis. Cierre colocado ante el altar de las iglesias de rito ortodoxo, que sirve para ocultar al oficiante cuando consagra de la vista de los fieles, separando el presbiterio de la nave. Suele tener estructura arquitrabada, sosteniendo iconos, estatuillas, etc. Por extensión, se llama así al cancel de algunas iglesias anteriores a la época románica. (IRP)

imposta. 1) El saliente que, a modo de cornisa, marca la división entre distintos pisos de un edificio. 2) La cornisa saliente que apoyando sobre un pilar o un muro y marca el inicio de un arco o bóveda. (CM)

intercolumnio. Espacio entre columnas. En las iglesias corresponde al primer nivel, la «planta baja» de la nave, sobre el cual se pueden disponer otros elementos, como tribunas, triforios o claristorios. (JVGM)

inventario post mortem. Inventario de los bienes de un difunto que sus albaceas estaban obligados a hacer con ayuda de un notario, para eliminar cualquier sospecha de haberse quedado con algún objeto de la herencia. Hoy son una fuente preciosa para la reconstrucción de los interiores domésticos. (JVGM)

inventio, -onis. Del latín 'acción de encontrar o descubrir', 'descubrimiento'. En la Edad Media generalmente la *inventio* se refiere al descubrimiento de reliquias o cuerpos santos. (CM)

ismaelí, ismaelita. De Ismail (لي عام س إ) o Ismael (לאעמשׁי), primogénito de Abraham concebido con la egipcia Agar. 1) Ismaelita es un sinónimo de musulman

o de árabe. Sinónimo: *agareno*. 2) Perteneciente al ismailismo (الإسماعيلية) una de las ramas del Islam chiita. Partidarios de Ismail como séptimo de los imanes chiitas. (CM)

iwan. Estructura arquitectónica de planta cuadrada, generalmente con cúpula o abovedada, cerrada en tres de sus lados, dejando abierto el cuarto. Se difundirá profusamente en la arquitectura islámica del Próximo Oriente y la India. (IRP)

J

jamba. Del francés «jambe» (pierna). Cada una de las dos piezas de un vano que, dispuestas verticalmente, a ambos lados del mismo, sostienen un dintel, un arco o unas arquivoltas. Habitualmente, se denomina jambas a los paramentos laterales internos de los vanos de puertas y ventanas. (JVGM)

jubé. Tribuna y cancela de piedra o madera que separa el coro litúrgico de la nave. Su nombre procede de la primera palabra de la fórmula latina «jube, domine, benedicere « («Dígnate, Señor, bendecirme») que utilizaba el lector antes de las lecciones de los maitines. Aparece en Francia en el siglo XII. (JVGM)

K

Ka'aba. Del árabe الكعبة, 'cubo'. Construcción cúbica en el centro de la Mashid al-Haram de la Meca, donde se encuentra la piedra negra que según la tradición el arcángel Gabriel habría dado a Abraham para su construcción. En origen santuario pre-islámico, desde la revelación a Mahoma es el centro de peregrinación principal y uno de los pilares del Islam y marca la dirección de la plegaria de la comunidad. (CM)

katholikon. Iglesia principal de un monasterio ortodoxo griego, normalmente de planta central y situada en el centro del claustro. (IRP y JVGM)

khutba. Predicación de los viernes al mediodía en las mezquitas que se inicia con el clásico alabado sea Dios, y se completa con invocaciones en honor del Islam y con una oración para el soberano reinante. (IRP)

koimesis. Dormición de la Virgen en el arte bizantino. (IRP)

kubba/quba/cuba. Estructura arquitectónica de forma cúbica coronada por cúpula, generalmente de media naranja. De gran desarrollo en la arquitectura árabe, y principalmente como construcción funeraria. (IRP)

kulliye. *Término otomano que define grandes complejos alrededor de las mezquitas, que podía incluir madrasas, bibliotecas, baños y cocinas para los pobres*. (IRP)

L

labarum. Del griego λάβαρον, al latín. De etimología incierta, define el estandarte militar en que Constantino colocó la X i la P del monograma de Cristo (Χριστός), para usarlo como estandarte imperial contra las tropas de Majencio. (CM)

*lambrequine*s. Adorno en metal, estuco, troquelado o de tela o madera, colgante y corrido, que se coloca bajo los aleros, frisos, etc., o adornando la cubierta de un baldaquino. (IRP)

lesena. Pilastra o columna adosada con funciones simplemente decorativas, pudiendo carecer de la basa y el capitel. (IRP)

Liber pontificalis. Del latín, 'libro de los pontífices'. Es el nombre con que popularmente se conoce, a partir del siglo XII, el texto con las biografías de los papas desde san Pedro hasta Pio II (†1464). Su fiabilidad varía según las épocas y pontífices descritos. En historia del arte es especialmente útil debido a las detalladas descripciones de las promociones pontificias. (CM)

libro de horas. Libros de plegarias individualizados y a menudo iluminados que se pusieron de moda entre la elite de la sociedad laica a finales de la Edad Media. Su nombre se debe a que el contenido está agrupado según los rezos de cada hora litúrgica del día, aunque después se fue enriqueciendo con otros elementos, como calendarios, salmos, el oficio de difuntos o letanías de los santos. En cada ciudad hubo unos «usos» diferentes en la disposición de esas oraciones, lo que permite agrupar por su procedencia estos volúmenes. (JVGM)

limes. Del latín, 'límite, linde'. Es el término con que los historiadores se refieren a los límites o fronteras del Imperio romano. (CM)

Loca Sancta. Del latín, 'Santos Lugares'. 1) Esta expresión se usa para designar los lugares santos marcados por la vida y presencia de Cristo y foco de la peregrinación cristiana. 2) Por extensión, los lugares santos de la Biblia. Sinónimo: *Tierra Santa*.

logia masónica. Cuadrilla de constructores que seguía a un maestro de obras. «Masón» viene del francés y significa «albañil», mientras que la palabra «logia» viene de los cobertizos abiertos en los que se solían refugiar para realizar los trabajos más delicados al abrigo de la intemperie. (JVGM)

M

mà major/mitjana/menor. División interna de la población urbana en las ciudades de lengua catalana de la Corona de Aragón, que suponía unos privilegios distintos y una mayor o menor cercanía al ejercicio del poder. (JVGM)

madrasa/medersa. Término que en árabe significa lugar de estudio, y fue en sus orígenes una universidad. A partir del siglo XI esta institución llegó a ser el principal centro de difusión de la ortodoxia sunní. En su forma clásica, por tanto, la madrasa era un colegio universitario de derecho musulmán y de teología, que, junto con las mezquitas, impartían la enseñanza, a menudo de forma reglamentada. (IRP)

magistri comacini. Expresión latina que aparece en el Edicto de Rotario (643) referida a las corporaciones de artesanos de la construcción. Una primera interpretación interpreta en *comacini* un supuesto origen de estas corporaciones entorno a Como; una segunda interpretación ve en *comacini* la contracción de cum *machinis* o *macinis*, es decir, una alusión a las herramientas y estructuras usadas por dichos artesanos para desarrollar su trabajo. (CM)

mahdí. Voz árabe que significa el bien guiado [por Dios]. Según la creencia popular, pero no canónica, que abunda entre los sunníes, el mahdí regresará antes del fin del mundo, el día del juicio final, para restaurar un Islam purificado, y evitar que el engañoso anticristo conduzca a la humanidad a su perdición. (IRP)

mal any primer. «Primer mal año», el 1333 en las crónicas de la Corona de Aragón, al que se atribuye el inicio de todas las calamidades de la llamada «crisis del siglo XIV». (JVGM)

Mandylion. El Santo Mandylion (μανδύλιον) fue, según la tradición oriental, el primer icono. Se trataba de una imagen acheiropoieta (αχειροποίητα), es decir, no realizada por mano humana, sobre un pedazo cuadrado de tela. Antes de su traslado a Constantinopla y su posterior desaparición durante el saqueo de la ciudad durante la cuarta cruzada (1204), éste se custodiaba en Edesa de Mesopotamia. De carácter milagroso, su existencia es recogida ya por Eusebio de Cesarea en el siglo IV en relación a la historia del rey Abgar de Edesa, quien escribió a Jesús pidiéndole que fuera a curarle de una enfermedad y la respuesta fue enviar al apóstol Judas Tadeo a Edesa portando la tela que llevaba impresa los rasgos faciales de Jesús, con la que sanó milagrosamente. (CM y JVGM)

maniera greca. Estilo de la pintura italiana del siglo XIII caracterizado por una fuerte impronta bizantina que se hacía patente en la composición plana y en los tipos iconográficos tomados de Oriente. (JVGM)

manuelino. Estilo arquitectónico portugués que se desarrolló a partir del reinado de Manuel I (1495-1521). Se caracteriza por su exhuberancia de formas, con influencias islámicas e incorporación de temas decorativos de tipo marinero, naturalista o alquímico. (JVGM)

maqsura. En la mezquita, recinto ubicado ante o junto al mihrab, generalmente cercado, destinado al califa o al imán en las oraciones públicas, aunque a veces también a las mujeres, cuya presencia no está siempre tolerada. Suele estar especialmente decorada y, cuando está delante del mihrab, coronada con cúpula. (IRP)

marginalia. Márgenes de los libros miniados medievales, donde si situaban ilustraciones complementarias de las escenas principales, muchas veces con temas imaginativos o con un cierto matiz subversivo. (JVGM)

maristán. Hospital musulmán. (IRP)

martiria. Edificios o capillas, de dimensiones reducidas, generalmente de planta central en relación con las construcciones romanas coronadas con cúpula, consagrados a un mártir o santo, del que suele conservar los restos. Aparece en época paleocristiana, fundamentalmente en Oriente, pues en Occidente esta práctica de consagración y enterramiento es más frecuente en la confesio. (IRP)

maserizzia. En la Italia bajomedieval y moderna, conjunto de objetos con un especial significado sentimental para su dueño, de los cuales disponía en su testamento que no debían salir de la familia de su sangre. (JVGM)

mashad. Santuario o mezquita conmemorativa. (IRP)

medina. Literalmente significa ciudad y suele aplicarse a la ciudad musulmana. This term is often used in North Africa to describe the older part of the city. Este término se utiliza a menudo en el norte de África para describir la parte más antigua de la ciudad. (IRP)

memoria. Véase *martyrium*. (CM)

menologio. Del griego Menologion, 'un mes', al latín *menologium*. Recopilación en doce volúmenes de textos litúrgicos y hagiográficos relativos a cada día del año, usado por la iglesia oriental para su uso en las fiestas fijas anuales. No debe confundirse con el sinaxario, de συναγειν, 'reunir' que es una recopilación de santos ordenados por la fecha del natalicio. (CM)

mezquita-bloque. En el Egipto mameluco complejos arquitectónicos que cumplían diversas funciones religiosas: naturalmente la de mezquita, pero también la de madrasa, centro de caridad, tumba del fundador, etc. (JVGM)

mida. Edificio destinado a las abluciones rituales islámicas, generalmente construidos en torno a la mezquita aljama, como la de Córdoba, con el objetivo de que las impurezas quedasen siempre fuera del recinto sagrado. Podían albergar en su interior letrinas, baños, pilas y fuentes. (IRP)

mihrab. Nicho semicircular abierto en el muro de la quibla de la mezquita, que marca la dirección de la oración musulmana por estar orientado hacia La Meca. (IRP)

milion. Del griego Μίλ(λ)ιον, es la piedra miliar erigida por Constantino como punto de partida de las vías que desde Constantinopla se extendían por el Imperio. Se erigía protegido por un tetrápilon presidido por una cúpula y desde allí partía la Mese (Μέση Οδός), vía principal que atravesaba la ciudad. (CM)

mille fleurs. Del francés «Mil flores». Fondos de los tapices medievales decorados con multitud de flores de diversos tipos, basadas en una observación de la naturaleza real. (JVGM)

mimbar/almimbar. En la mezquita, púlpito desde el cual el imán se dirige a los fieles en la oración del viernes. Inicialmente era construido en madera, y por tanto, era transportable, pero a partir de los siglos IX-X se construye en piedra. Tiene su origen en el púlpito cristiano. (IRP)

minarete. Véase *alminar*. (IRP)

Minnesänger. Nombre con el que se conoce a los trovadores germanos de los siglos XII y XIII. (JVGM)

mitra. 1) Del griego μίτρα. Es la pieza de indumentaria que constituye el tocado de los obispos. 2) Del indo-iránico Mithra o Mithras, divinidad epónima del mitraismo. (CM)

mitraismo. Se trata de una religión mistérica de origen helenístico que tuvo gran difusión dentro del Imperio romano a partir del siglo I, al enraizar entre las tropas destacadas en oriente, llegando a su punto de máximo apogeo durante los siglos III y IV. Poco sabemos de la misma debido, por un lado su carácter mistérico, y por el otro, a la labor sistemática del cristianismo por eliminarla. Se conservan un buen número de mitreos, su lugar de reunión, especialmente en la ciudad de Roma. Los relieves con la imagen de Mitra (Mithra), divinidad de la que toma el nombre el culto, lo muestran mientras degüella un toro. Sería este el sacrificio ritual garante del orden cósmico. (CM)

modillón. Elemento saledizo en forma de pequeño bloque sobre el que se sustenta un voladizo. (CM)

monofisismo - Del griego μονο, 'una' y φυσις, 'naturaleza'. Se refiere a cualesquiera de las teorías cristianas que reconocen un sola naturaleza en Cristo, como por ejemplo el Eutiquianismo. La ortodoxia ya en el concilio de Calcedo-

nia (451) definió que en Cristo había dos naturalezas, divina y humana, unidas en una sola persona y una sola hipóstasis (ὑπὸστασιν) y por tanto las teorías monofisistas fueron consideradas heterodoxas desde ese momento. (CM)

monotelismo. Del griego μονο, 'una' y thelema, 'voluntad'. Doctrina derivada del monofisismo aparecida durante el siglo VII con la voluntad de reunir en la ortodoxia a la iglesia católica y las llamadas iglesias de los tres concilios (copta, siria y armenia) escindidas a partir de la condena del monofisismo en el concilio de Calcedonia (451). El monotelismo aceptava las dos naturalezas pero una sola voluntad, divina, en la figura de Cristo. Propuesta por el patriarca de Constantinopla, Sergio (610-638), en el 616, con el apoyo del Emperador Heraclio I (610-641), esta doctrina fue condenada definitivamente en el III Concilio de Constantinopla (VI Ecuménico) (680). (CM)

more romano. Del latín, 'a la manera romana'. Esta expresión se usa en las fuentes altomedievales, y especialmente referida a la arquitectura, para designar aquellas obras hechas a la manera romana, es decir, siguiendo modelos icnográficos, estructurales o técnicos de la arquitectura presente en la ciudad de Roma o, en sentido extenso, en el arquitectura romana imperial o medieval. (CM)

mozárabe. Del arabe mustar'ib (مستعرب), 'arabizado'. 1) Mustar'ib es el nombre de los cristianos que vivían bajo el dominio islámico Ándalusí. Al menos desde principios del siglo XI la palabra original derivó en la castellana mozárabe, posiblemente debido al fenómeno de la inmigración de Mustar'ib al norte cristiano de la península. 2) A principios del siglo XX Manuel Gómez-Moreno encuñó la expresión de «arte mozárabe». Con ella designó el arte cristiano realizado a partir del siglo X en el norte de la península bajo la influencia de estos inmigrantes cristianos con los cuales se habría trasladado el gusto y las técnicas Ándalusís al norte hispánico. Hoy la expresión, y el concepto subyacente, está sujeta a una fuerte crítica y revisión. (CM)

Muldenfaltenstil. Literalmente, «estilo de pliegues huecos» en alemán. Estilo de la escultura germánica de comienzos del gótico que se caracteriza por la energía de las figuras y el movimiento casi violento que agita los paños, inspirado en parte por las estatuas antiguas. (JVGM)

muqarna/mocárabes. Decoración característica del arte musulmán, a base de prismas yuxtapuestos y dirigidos hacia abajo, que acaban en un estrechamiento también prismático, cuya superficie inferior es cóncava. Forman una especie de superficie de estalactitas. (IRP)

N

naos. Del griego ναός, designa en el arte medieval de oriente la nave principal de la iglésia. (CM)

nártex. Del griego νάρθηξ, 'caja', al latín narthex. Designa en las iglesias tardoantiguas y medievales el pórtico de acceso anterior a la iglesia y de la misma anchura que sus naves. En origen el espacio estuvo destinado a catecúmenos (aquellos que aún no habían sido bautizados) y penitentes, y podía ser precedido por un atrio. En los casos más complejos se puede distinguir entre endonártex y exonártex. (CM y JVGM)

nasjí. Escritura árabe de caracteres más libres y cursivos que la cúfica. (IRP)

neoplatonismo. Se trata de un término moderno que designa la escuela de filosofía surgida en el siglo III en el seno del Imperio romano, y que proponía una nueva interpretación de los textos de Platón y los platónicos. El principal representante de esta escuela fue Plotino (204/5-270). La importancia del neoplatonismo reside en el hecho de haber constituido la base filosófica de la Antigüedad tardía y la alta edad media a partir de su asimilación y reinterpretación por parte de los principales autores cristianos. (CM)

nervio espinazo. Nervio que se sitúa siguiendo el eje longitudinal de una nave, uniendo diversas claves. Es característico del gótico inglés pero se puede encontrar también en España y en otras zonas de Europa. (JVGM)

non finito. Técnica escultórica que consiste en dotar a la estatua de una apariencia de haber quedado inacabada. (JVGM)

O

obra maestra. Obra realizada por un aspirante a ser reconocido como maestro por un gremio. De ella dependía su admisión en esa corporación y el derecho a abrir taller propio en la ciudad. (JVGM)

obrero de parroquia. Administrador laico de la fábrica de una iglesia parroquial. Solían haber dos que se renovaban anualmente. (JVGM)

occursus. Encuentro. (IRP)

odegitria. Voz griega que significa «la que muestra el camino». Se refiere a uno de los modelos iconográficos bizantinos de la Virgen, que generalmente muestra a María envuelta con el Niño en brazos, señalándolo para indicarle a los fieles que la Verdad se encuentra en Él. Éste suele aparecer sosteniendo en su mano el pergamino de las Sagradas Escrituras. (IRP)

opus cæmentitium. Del latín *cæmentum*, 'fragmento de piedra'. La expresión designa la obra hecha con una argamasa de cal a la que se da cuerpo con fragmentos de piedra. Es la técnica de construcción básica en la arquitectura romana. (CM)

opus francigenum. Apelativo con el que se conocía, en el momento de su nacimiento, a la arquitectura gótica, debido a su origen en la Île-de-France. Sólo siglos más tarde, con los humanistas italianos, se acuñaría el adjetivo «gótico», con un sentido peyorativo, como propio de los godos, o sea, de los bárbaros del norte. (JVGM)

opus sectile. Del latín *sectilis*, 'dividido, partido en trozos'. Es el tipo de revestimiento más lujoso, tanto para pavimentos como para muros, desde el mundo romano. Consiste en la composición de elementos decorativos o figurados a partir de recortes ad hoc de mármoles y piedras de distintos colores. (CM)

ortodoxia. Del griego ὀρθός δόξα, 'recta' o 'correcta opinión'. Indica en el mundo cristiano la doctrina correcta distinguiéndola de las erróneas, heréticas o disidentes, llamadas heterodoxas. Junto a católico sirvió para definir al cristianismo hasta el cisma de 1054. A partir de ese momento pasó a designar la iglesia oriental dirigida desde Constantinopla. Adjetivo: *ortodoxo, -a*. (CM)

P

palimpsesto. Del griego παλίμψηστον, 'rascado nuevamente'. 1) Designa la superficie escrita que es rascada para ser borrada y poder reescribirla. Si bien se encuentran referencias a tablas de cera o incluso piedras, normalmente el término palimpsesto se usa para designar los folios de pergamino reescritos tras ser borrados. Éstos presentan, además, la ventaja que mediante una luz ultravioleta se puede llegar a leer el texto suprimido. 2) Palimpsesto ha sido usado, por extensión, en historia del arte, para designar, por ejemplo, una sucesión de capas pictóricas que se superponen cancelándose. (CM)

pantocrátor. Representación de Cristo triunfante, sentado, con los Evangelios en la mano izquierda la derecha en actitud de bendecir. (IRP)

parekklesion, -a. Del griego, παράεκκλησίον. Se trata de las capillas subsidiarias que encontramos a partir del siglo X en la arquitectura bizantina, especialmente monástica. No tiene una forma definida si bien a menudo adopta la forma de la iglesia principal con dimensiones reducidas y alineándose bien con el bema, bien con el nártex, en especial cuando forman parte de un proyecto unitario del edificio. Su aparición se relaciona con la necesidad de multiplicar los altares y espacios de celebración, y es frecuente que tuvieran un uso funerario. (CM y JVGM)

Parousía. Del griego Παρουσία, 'presencia'. Es el término con que el cristianismo designa el regreso triunfal de Cristo al final de los tiempos, y por extensión en la iconografía cristiana, su representación. Sinónimo: *Segunda venida*. (CM)

pastoforia. Del griego παστοφόρια. Según las Constituciones Apostólicas (siglo IV) se trata de la sacristía situada en el extremo oriental de una iglesia. Por extensión se usa para designar las dos habitaciones que frecuentemente flanquean el bema en los edificios orientales y que han sido identificadas como *prothesis* y *diakonikon*. (CM)

patena. Del latín *patena*, 'plato'. Designa el plato usado durante el Oficio para fraccionar el pan eucarístico. (CM)

pendant. Del francés, 'similar, parejo'. 1) En iconografía se usa esta palabra para relacionar dos imágenes en posiciones contrapuestas con significados complementarios. Especialmente se usa en las composiciones o programas tipológicos. 2) Por extensión designa dos elementos colocados uno frente al otro. (CM)

perícopa. Del griego περικοπή, 'recorte'. Una perícopa es un fragmento de texto. En el ámbito cristiano las perícopas son los fragmentos del evangelio que se leen durante le oficio. Un libro de perícopas es, pues, el códice en que, a partir del siglo VI, se recogían estos fragmentos, libro que antecedió al evangeliario. (CM)

perpendicular style. Tercer estilo de la arquitectura gótica inglesa, y el más original de las Islas. Se desarrolla a partir de mediados del siglo XIV y continuará vigente hasta bien entrado el XVI. Incluso, el neogótico británico del XIX se basará en él. Toma su nombre del predominio de las líneas rectas en la decoración de los paramentos murarios. (JVGM)

pináculo. Elemento constructivo y decorativo que se utilizaba en la arquitectura gótica, con forma de pilar rematado en su parte superior con una figura piramidal o cónica. A menudo se situaba coronando un arbotante, y su peso servía para añadir fuerza a la vertical para compensar los empujes horizontales provenientes de la bóveda. (JVGM)

pintura compendiaría. Termino usado para designar una técnica pictórica que nació en época Helenística y que gozó de gran popularidad durante toda la época romana. Se caracterizaba por una ejecución sumaria y sintética de los elementos figurados y objetos con, sin embargo, un resultado sumamente naturalista y vivaz. (CM)

pintura infamante. Pintura política utilizada para denigrar a los adversarios, conocida en ciudades de la Italia medieval y en París, pero probablemente presente en otras muchas urbes de Europa, y que utilizaba como soporte las paredes de los edificios públicos. (JVGM)

poliorcética. Es la disciplina que se encarga de la construcción de fortalezas y defensas de la ciudad, como parte de la ingeniería militar. Toma su nombre de Demetrio I, rey de Macedonia entre 294 y 288 a. de C., llamado Poliorcetes (Δημήτριος Πολιορκητής), 'expugnador de ciudades', por su habilidad en el asedio y toma de ciudades. (CM)

pomœrium. Del latín. 1) En origen designa el espacio consagrado fuera de los muros de la ciudad de Roma en que no era posible cultivar ni construir. 2) Por extensión límite de la ciudad. (CM)

popolo grasso/minuto. División de la burguesía en las ciudades italianas, entre aquellos privilegiados pertenecientes a las «artes mayores», que con más frecuencia disfrutaban del predominio político en la ciudad, y el resto de la población urbana. (JVGM)

presbiterio. Deriva de la palabra griega πρεσβύτερος, 'anciano', que passó al latín como *presbyter*, y que en el mundo cristiano pasó a significar 'sacerdote'. El presbiterio es el santuario de las iglesias occidentales, donde se ubica el altar, y donde actúa el sacerdote que oficia la misa. Generalmente aparecía separado de la nave mediante el *fastigium*, pues es un espacio reservado a los sacerdotes. En el mundo oriental se llama *bema*.(CM)

profectio. Partida. (IRP)

propileo. Del griego Προπύλαιον, 'ante la puerta'. En el mundo griego está palabra se refiere a cualquier tipo de estructura monumental de acceso a un recinto. (CM)

proskinesis. Durante las ceremonias áulicas, prosternación delante del soberano divinizado. (IRP)

prothesis. Del griego Πρόθέσις. En algunos de los primeros edificios cristianos y en los edificios orientales, designa la estancia o la mesa en el lado norte junto al presbiterio o bema, en que se preparan las especies antes de la consagración. En latín *oblatorium*. (CM)

púlpito. Plataforma elevada desde la que se predica en las iglesias, también llamado «Ambón», sobre todo cuando se hacen en él las Lecturas. Existe desde época paleocristiana, pero desde el siglo XIV se adornan con antepechos decorados con escenas esculpidas, siendo los más complejos los de Italia. (JVGM)

Q

quadrivium. Expresión acuñada por Boecio (480-525), y que significa 'cuádruple vía' (*quadruuium*), para agrupar las cuatro disciplinas matemáticas: aritmética, música, geometría y astronomía. Véase también, *trivium*. (CM)

Quattrocento. Siglo XV en italiano, corresponde a la primera etapa del llamado «Renacimiento». (JVGM)

quibla/alquibla. En la mezquita, muro orientado hacia La Meca, al cual se dirigen las oraciones de los fieles, y en cuyo eje central se abre el nicho o mihrab. (IRP)

R

radiante. Traducción del francés *rayonnant*. Define a una etapa de la arquitectura gótica de este país, caracterizada por la multiplicación de los radios de los rosetones, y por un mayor impulso ornamental en general. Se desarrolla especialmente entre las décadas de 1230 y 1270, prolongándose más tarde en algunos edificios hasta bien entrado el siglo XIV. (JVGM)

recto. En un folio de pergamino, la parte anterior del mismo, en oposición a la parte posterior o verso. Al citar la numeración de folios en un manuscrito el recto se abrevia r o puede, simplemente, elidirse. (CM)

regla monástica. El conjunto de normas que rigen el funcionamiento de un monasterio. (CM)

repujado. Técnica propia de la orfebrería en que se construyen las decoraciones de la pieza, generalmente una lámina de oro o plata, repicando por el reverso de la misma en modo de empujar o hacer subir la decoración hacia afuera. (CM)

retablo. Del latín *retro tabulam*, «detrás del altar». Estructura de piedra, madera o metal, a menudo pintada, que se sitúa detrás del altar y que, desde la plena Edad Media, contiene las imágenes sagradas hacia las que el sacerdote dirige los rezos de la comunidad. (JVGM)

ribat. Convento islámico fortificado. (IRP)

S

sacra conversazione. Tipo iconográfico frecuente en el arte italiano en el que diversos santos, y a menudo la Virgen, aparecen representados conjuntamente como si estuvieran conversando entre sí en el cielo. (JVGM)

salterio. Libro de uso litúrgico o devocional que recoge los 150 salmos o un compendio o colección de los mismos, que fue uno de los primeros libros religiosos de carácter privado. (CM y JVGM)

sancta sanctorum. El lugar más sagrado de un edificio religioso. Se suele referir a capillas de reliquias o lugares de alguna manera relacionados con personajes sagrados. (JVGM)

sarga. 1) Término que designa un tipo de tejido que por su estructura forma un rayado diagonal. 2) En historia del arte designa, por extensión, una tela pintada. (CM)

schola cantorum. Véase *coro*. (CM)

criptorium, -a. Del latín *scriptorium*, 'lugar para escribir', en la edad media por extensión designa la estructura o estancia donde se copiaban, escribían y decoraban los códices. Si durante la alta edad media se trata generalmente de estructuras monásticas o catedralicias, durante la baja edad media ya es frecuente encontrar estructuras más o menos profesionalizadas de carácter laico. (CM)

sebka. Motivo ornamental, difundido por la arquitectura almohade, que presenta una retícula de rombos de trazos lobulados o mixtilíneos. (IRP)

Segunda venida. Véase *Parousia*. (CM)

shafií. Discípulo de la escuela jurídica sunní, fundada por el imán al-Safií, nacido en el año 767 en Arabia. Este maestro llevó a cabo una síntesis de los diferentes aspectos de la jurisprudencia musulmana, reestructurándolos de una manera coherente y planteando sobre todo el problema crucial de la interpretación de la saria, fuente de la ley musulmana y su aplicación a los hechos contemporáneos. (IRP)

san. En la mezquita, patio descubierto, generalmente porticado con galerías que a veces se reservan a las mujeres, y en cuyo centro está la fuente para las abluciones. (IRP)

sillar, sillería. Piedra trabajada, generalmente paralelepipédica y bien escuadrada, que se usa en la construcción de muros; la disposición de los sillares. (CM)

sillarejo. Piedra, generalmente de pequeñas dimensiones, trabajada de manera tosca. (CM)

sobredorado. Técnica mediante la que se reviste un metal, generalmente plata o bronce, con oro. (CM)

stavkirker. Término noruego referido a un tipo particular de templos cristianos medievales construidos de madera, en el pasado comunes en el norte de Europa, pero en la actualidad conservados casi exclusivamente en Noruega. (IRP)

stemma. Pieza de la indumentaria bizantina con forma de corona cerrada, procedente del Imperio romano. En el ámbito bizantino cristiano esta corona se remataba frecuentemente con una cruz. (IRP)

sunnita/sunnismo/sunní. Corriente mayoritaria del Islam, que obedece la teoría y práctica de la Sunna, término árabe que significa uso o costumbre de los países islámicos. Los sunníes representan a la mayoría musulmana ortodoxa, por oposición a los chiitas. (IRP)

synaxario. 1) Del griego συναξάριον, de συναγειν, 'reunir', designa el libro en que se recogen las fiestas fijas de la iglesia oriental, acompañadas, generalmente, por breves noticias hagiográficas para cada día. 2) Por extensión, calendario. (CM)

synthronon. Del griego σύνθρονον. En las iglesias orientales designa el banco seguido, normalmente en forma de grada, que recorre el muro interno del ábside, y en cuyo centro se encuentra el trono del obispo. Equivale a la exedra de la arquitectura occidental. (CM)

T

talla a bisel. Es la técnica escultórica que usa el corte oblicuo sobre superficies planas para crear zonas en contraste de luz y de sombra. (CM)

técnica compendiaría. Véase *compendiaria, pintura*. (CM)

tema de encuadre. Tratamiento compositivo de un tipo iconográfico por parte de un pintor o una escuela, que a base de repetirse, llega a una cierta «estandarización» y permite la identificación de la autoría de una obra. (JVGM)

temenos. Del griego τὸ τέμενος, 'espacio separado'. Recinto sagrado que limita el entorno de un templo o lugar sacro en la arquitectura griega antigua. (CM)

temple. Técnica pictórica consistente en la mezcla del pigmento y un aglutinante con agua. (CM)

templon. Del griego τέμπλον, 'templo'. Se trata de la barrera arquitectónica o pantalla de separación entre la *naos* y el *bema* en las iglesias orientales, para impedir el acceso físico, y visual durante la consagración, de los fieles a la zona del altar. Los conocidos a partir del siglo V consisten en un simple entablamento sobre columnas con el espacio central abierto para permitir el paso y los lados cerrados por medio de canceles en la mitad o tercio inferior. La parte superior y la puerta se cerraban mediante cortinas. Los ejemplos más sofisticados presentaban decoración escultórica o en relieve. A partir del siglo XI la costumbre creciente de suspender iconos en el *templon*, con programas iconográficos cada vez más extensos y complejos, fue sustituyendo el concepto de *templon* por el de iconostasio. (CM)

tercelete. Nervio suplementario de las bóvedas estrelladas, que suele arrancar del ábaco de un capitel y llegar a una clave secundaria, ocupando aproximadamente un tercio de la superifice de la bóveda, de ahí su nombre. (JVGM)

tercera regla. Fraternidades laicas de franciscanos, a medio camino entre el claustro y el mundo. Para muchos de los que la profesaban en la Edad Media, uno de los mayores privilegios que pretendían alcanzar con ello era el de poder ser enterrado con el hábito franciscano. (JVGM)

tesela. Cada uno de los pequeños cubos de piedra, mármol o cristal que conforman un mosaico. (CM)

theotokos. Voz griega que significa Madre de Dios. Se refiere a uno de los modelos iconográficos bizantinos de la Virgen, que la representa sentada en un trono con el Niño Jesús en su regazo, mirando ambos al frente. (IRP)

threnos. *Término griego que significa lamento o canto fúnebre. (IRP)*

Tipológico, -a. Adjetivo usado en la iconografía cristiana para describir la práctica de contraponer las escenas o episodios del Antiguo y el Nuevo Testamento dentro de una lógica de profecía y confirmación de la misma, propia de la exégesis cristiana. (CM)

Tiraz. Taller de tejidos islámico y término que designa a las telas de seda musulmanas. (IRP)

titulus, -i. En origen el término se refiere al título de propiedad inmobiliaria que se exhibía en forma de placa de mármol, junto a la puerta de acceso a las casas. En Roma fue adoptado a principios del siglo IV para identificar aquellas propiedades pertenecientes a la Iglesia a partir de las donaciones a la comu-

nidad, que empezaron a ser utilizadas como lugar de reunión, *ecclesia*, de las comunidades de cada distrito, dando lugar, así, a la primera organización parroquial de la ciudad. (CM)

tondo, -i. Del italiano, 'circular, redondo'. En historia del arte se usa para referirse a medallones o discos en los que aparece algún tipo de representación icónica o anicónica. (CM)

transepto. Del latín *trans* y *saeptum*, 'más allá de' o 'al otro lado del recinto'. 1) El termino designa la nave transversal que separaba la basílica funeraria de San Pedro en el Vaticano de la tumba del apóstol emplazada en el ábside. 2) Por extensión, transepto ha acabado designando el espacio transversal de separación entre las naves y el presbiterio de cualquier iglesia. (CM)

transubstanciación. Dogma del cristianismo católico que afirma la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo en las dos sustancias de la Eucaristía. Afirmada en contra de ciertas herejías del siglo XII que dudaban de ella, como la cátara, sería más tarde sancionada por el Concilio de Trento (1545-1563). (JVGM)

trecento. El siglo XIV en Italia, momento de gran fecundidad artística al que se adscribe la obra de Giotto, Simone Martini o Giovanni Pisano entre otros. (JVGM)

tríada capitolina. Los tres dioses tutelares de la ciudad de Roma y por extensión del Imperio: Júpiter, Juno y Minerva. (CM)

trivium. Término usado en la edad media para designar a las tres disciplinas literarias, a saber, gramática, lógica y retórica, que precedían a los estudios matemáticos. Si bien esta agrupación estaba ya implícita en Marciano Capella (siglo V) y Casiodoro (485-580), el término no apareció hasta época carolíngia por analogía con el *quadrivium*. (CM)

trono de Dios. Tipo de Virgen románica con el Niño Jesús sobre sus rodillas y sin que haya una comunicación visual ni afectiva entre ambos. (JVGM)

trumeau. En francés, parteluz o mainel, es decir, el pilar o la columna que se sitúa en el centro de un vano, normalmente en las puertas de entrada, sosteniendo el tímpano o el dintel. (JVGM)

túmulo. En origen montículo de tierra o piedras erigido sobre una tumba. Adjetivo: tumular. (CM)

U

ulema. En el mundo islámico doctor en ciencias religiosas. Eran ulemas los imanes de las mezquitas importantes, los jueces, los profesores de las universidades religiosas y los dignatarios religiosos. Los ulemas en el pasado legitimaban la autoridad de los califas y los soberanos, en tanto que garantes morales del poder. (IRP)

V

verso. En un folio de pergamino, la parte posterior del mismo, en oposición a la parte anterior o recto. Al citar la numeración de folios en un manuscrito el verso se abrevia v. (CM)

Vesperbild. Escena de la Piedad, con un tratamiento especialmente dramático y patético, que se puso de moda en el gótico tardío del norte y centro de Europa. (JVGM)

vía anagógica. Método de elevación espiritual según el cual para el conocimiento de lo divino es necesario el soporte de las imágenes o los objetos materiales. Defendida por los cluniacenses o por Suger de Saint-Denis frente a tendencias más rigoristas, que abogaban por la pobreza de la Iglesia. (JVGM)

virgen negra. Representaciones marianas del románico y gótico con la tez oscura que suelen provenir de antiguas deidades femeninas de la tierra y la fertilidad adoptadas por el culto popular cristiano. (JVGM)

vitella. Del latín *vitella*, diminutivo de ternera. Se trata del pergamino obtenido de los animales más jovenes o nonatos, caracterizado por su gran delicadeza y cuasi transparencia. (CM)

W

Westwerk. En alemán, fachada oeste. Construcción del lado oeste de la iglesia, que tiene su origen en el arte carolingio, y que permanece en muchas iglesias del románico alemán. Esta estructura es perpendicular al eje mayor del templo y suele estar enmarcada por dos torres que le dan aspecto fortificado. En la segunda planta de su cuerpo se dispone un deambulatorio de tribunas a las que se accede por las torres laterales. El cuerpo central que delimitan las cuatro tribunas se cubre con chapitel, creándose así el efecto de una torre central, por lo que también se llama *triturrium*. (IRP)

X

xenodochium. Del griego xenodocheion, de ξένος, 'huesped' y δέχομαι, 'recibir', al latín *xenodochium*. Estructura asistencial altomedieval gestionada por monjes, dedicada a los peregrinos en la que se garantizaba el alojamiento y una mínima alimentación. (CM)

yacente. Del francés *gisant*. Figura del difunto esculpida sobre su sepulcro que se difunde en época gótica. (JVGM)

Bibliografía general

«Art medieval», en *Història de l'Art Universal*, Barcelona, UOC-Enciclopèdia Catalana, 1999 (Cd-Rom).

AA.VV., The art of medieval Spain (500-1200), Nueva York, Yale University Press, 1993.

Bango Torviso, I. (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía,* Madrid, Junta de Castilla y León, 2001.

Barrucand, M. y A. Bednorz, *Arquitectura islámica en Andalucía*, Colonia, Taschen, 2002.

Baschet, J., *L'iconographie médiévale*, París, Gallimard, 2008.

Beckwith, J., *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, Cátedra, 1997.

— *El arte de la Alta Edad Media*, Barcelona, Cátedra, 1995.

Belting, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009.

Borrás Gualis, G.: *El Islam. De Córdoba al Mudéjar*, Madrid, Sílex, 1997.

Bruyne, E. de, *Estudios de estética medieval*, 3 vols., Madrid, Gredos, [1946] 1958.

Calkins, R., *Medieval Architecture in Western Europe, AD 300- AD-1500*, Nueva York y Oxford, 1998.

Castelfranchi Vegas, L., *El arte en la Edad Media*, Barcelona, Moleiro, 1994.

Castelnuovo, E. (coord.), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

Castelnuovo, E. y G. Sergi (eds.), *Arti e storia nel Medioevo*, V vols., Milán, Giulio Einaudi, 2002-2004.

Colish, M. L., *La cultura del Medioevo (400-1400)*, Bolonia, Il Mulino, 2001.

Conant, K. J., *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*, Madrid, Cátedra, [1959] 2001.

Concina, E., *Le arti di Bisanzio*, Milán, Mondadori, 2002.
Cortés Arrese, M., *Bizancio. El triunfo de las imágenes sagradas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
— *El arte bizantino*, Madrid, Historia 16, 1999.
Cutler, A. y J. M. Spieser, *Byzance médiévale: 700-1204*, París, Gallimard, 1996.
Davis-Weyer, C., *Early medieval art: 300-1150: Sources and documents,* Toronto, University of Toronto Press, [1971] 1986 (Medieval Academy Reprints for Teaching, 17).
Delvoye, Ch., *L'art byzantin*, París, Arthaud, 1967.
Dodwell, C. R., *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200*, Madrid, Cátedra, 1993 (1995).
— *Artes pictóricas en Occidente (800-1200)*, Madrid, Cátedra, 1995.
Durliat, M., *Des barbares à l'an mil*, París, L'univers des formes, 1985.
— *Introducción al arte medieval en Occidente*, Madrid, Cátedra, [1979] 2004.
Enciclopedia dell'Arte Medievale, XII vols, Roma, Enciclopedia Italiana, 1991-2002.
Encyclopédie de l'Islam, XII vols., Leiden-París, Brill-Maisonneuve & Larose, 1960-2007.
Erlande-Brandenburg, A. *La catedral*, Madrid, Akal, 1993, (original en francés de 1989).
Ettinghausen, R. y O. Grabar, *Arte y arquitectura del Islam: 650-1250*, Madrid, Cátedra, [1987] 1997, 2005.
Galán y Galindo, A., *Marfiles medievales del Islam*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 2005.
García de Cortázar, J. A. y A. Sesma Muñoz, *Historia de la Edad Media. Una síntesis interpretativa*, Madrid, Alianza, 1997.
García Marsilla, J. V., *Història de l'Art Medieval*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2002.
Grabar, A., *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza,1999.
Grodecki, L., F. Müttherich, J. Taralon y F. Worlmad, *El Siglo del año mil,* Madrid, Aguilar, 1973.
Harris, J., *Constantinople: capital of Byzantium*, Nueva York, Hambledon & London, 2007.
Hoag, J. D., *Arquitectura islámica*, Madrid, Aguilar, 1976.
Hubert, J., J. Porcher y W. F. Volbach, *El Imperio carolingio*, Madrid, Aguilar, 1968.
Jiménez Martin, A., *El arte islámico*, Madrid, Historia del Arte 16, 1999.
Kazhdan, P. y P. Alexander (eds.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3 vols., Nueva York, Oxford University Press, 1991.
Krautheimer, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 1988 (1981).
Lacarra Ducay, M. C., (coord.), *Arte y vida cotidiana en la época medieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008.

Lasko, P., *Arte sacro (800-1200),* Madrid, Cátedra, 1972 (1999).
Lazarev, V., *Storia della pittura bizantina*, Turín, Einaudi, 1967.
Mango, C., *Arquitectura bizantina*, Madrid, Aguilar, reed. 1989,
— *Byzantium, the empire of New Rome*, NuevaYork, Scribner, 1980.
— *The Art of Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents,* Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall, [1972] 1997.
Michel, G. (ed.), *La arquitectura del mundo islámico. Su historia y significado social,* Madrid, Alianza, 1985.
Moneo, M. L., F. Español, A. Orriols y D. Rico (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
Muratova, X., «L'alto medioevo. I secoli x e xi», en E. Castelnuovo (dir.), *Storia Universale dell'Arte, sezione terza, Le civiltà dell'Occidente*, Turín, utet, 2002.
Naser Eslami, A., *Architettura del mondo islamico. Dalla Spagna all'India (vii-xv secolo)*, Milán-Turín, Mondadori, 2010.
Palazzo, E., *Liturgie et societé au Moyen Âge*, Mayenne, Aubiers, 2000.
Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Serbal, 2000.
Recht, R., *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe, v^e^-xviii^e^ siècle*, Bruselas, Europalia-Fonds Mercator, 2007.
Ross, L., *Artists of the middle ages*, Wesport, Greenwood Press, 2003.
Rudolph, C., (ed.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford, Blackwell, 2010.
Schlosser, J. von, *El arte de la edad media*, Barcelona, Gustavo Gili, [1923] 1981.
— *Repertorio di fonti per la storia dell'arte del medioevo occidentale: secoli iv-xv,* Florencia, Le Lettere, [1896] 1992 .
Schmitt, J.-C., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, París, Gallimard, 2002.
Sebastián, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Encuentro, 2009.
Sekules, V., *Medieval Art,* Oxford, Oxford University Press, 2001.
Sergi, G. y E. Castelnuovo, *Arte e Historia en la Edad Media I: Tiempo, Espacio, Instituciones*, Madrid, Akal, 2009.
Skubiszewski, P., *L'art du Haut Moyen Âge. L'Art européen du vi^e^ au ix^e^ siècle*, París, Livrairie Générale Française, 1995 (1998).
Yarza, J., M. Guardia y T. Vicens, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos y no comerciales